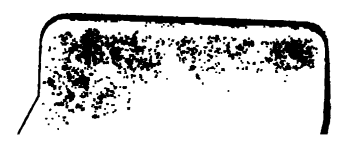
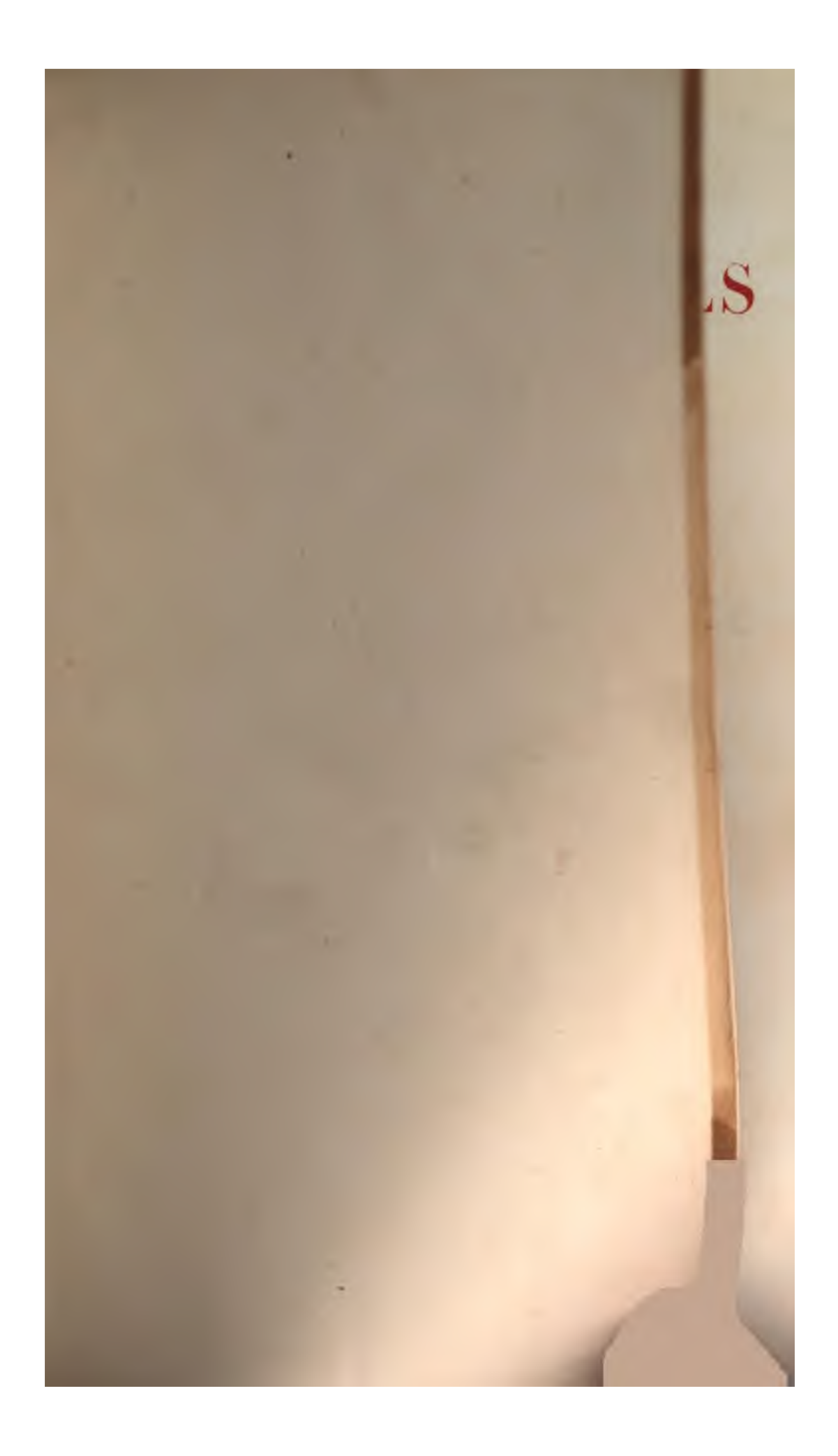

600035231K





PARIS, TYPOGRAPHIE DE HENRI PLON, IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR,
RUE GARANCIÈRE, 8

HISTOIRE

DES

ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR

JULES LABARTE.

TOME PREMIER.



PARIS
LIBRAIRIE DE A. MOREL ET Cie
RUE BONAPARTE, 13.

MDCCCLXIV

PRÉFACE.

Lorsque le style de la Renaissance italienne et le goût pour les arts de l'antiquité se furent répandus en Europe, au commencement du seizième siècle, tous les édifices élevés depuis la chute de l'empire romain et toutes les productions artistiques du moyen âge tombèrent dans un profond mépris. Bientôt il passa pour constant que, durant tout le cours de cette longue période, l'art ne s'était révélé que dans un état de dégradation complète. On supposa qu'il n'y avait plus aucune utilité, aucun enseignement à tirer des immenses travaux de cette longue période; les artistes en toutes choses ne cherchèrent leurs inspirations que dans les œuvres de l'antiquité, et toute la science archéologique se concentra sur l'étude et sur l'interprétation des monuments des anciens.

Les édifices eurent cruellement à souffrir pendant les trois siècles et plus que subsistèrent ces injustes préjugés; néanmoins, à la fin du siècle dernier, ils laissaient encore sur le sol des preuves gigantesques de leur existence. Mais la fragilité des meubles ne put opposer aucune résistance à l'influence de la nouvelle mode, ils furent presque tous détruits ou abandonnés. La Renaissance, au surplus, ne fit en cela que suivre l'exemple qui lui avait été donné. Chaque siècle, à son tour, entraîné par

le goût du changement, avait méprisé, anéanti ou transformé en objets nouveaux le mobilier civil et très-souvent même le mobilier religieux des âges précédents.

La Renaissance eut son tour. Les œuvres de son architecture ne furent pas jugées assez imposantes au siècle de Louis XIV, qui rechercha en tout le grandiose; et quant aux objets mobiliers, leur forme si pure et si gracieuse, les ornements si fins et si délicats qui les décoraient, les arabesques si spirituellement composées, les figurines si capricieuses dont ils étaient enrichis, tout cela ne put les sauver : ils parurent mesquins, et furent à leur tour abandonnés ou transformés.

Sous Louis XV, la noblesse du style à laquelle visaient les artistes du grand roi fut taxée de lourdeur, et les productions de l'industrie subirent encore une nouvelle transformation, d'où résultèrent le maniéré et la profusion des ornements. Enfin, au moment où l'industrie artistique cherchait une meilleure voie, les excès révolutionnaires et un retour passionné et irréfléchi vers le style de l'antiquité, portèrent le dernier coup aux productions des arts industriels de toutes les époques antérieures.

Sous le premier Empire, les artistes qui se vouaient à l'industrie, bien loin de puiser des inspirations dans les monuments dédaignés du moyen âge et de la Renaissance, se laissèrent uniquement diriger par l'école de David, qui eut une influence fâcheuse sur tous les produits de l'industrie artistique. Rien n'était moins approprié à l'ornementation des meubles et des objets usuels ou à la décoration intérieure des appartements, que les emprunts faits par les artistes industriels à l'antiquité, qu'ils avaient mal étudiée et qu'ils ne comprenaient pas.

Entièrement absorbés par cette prétendue imitation de l'antique, ils ne tenaient aucun compte ni de la nature de la matière, ni de la fonction des choses, ni de la convenance des ornements. Aussi les œuvres de cette époque, dénuées de toute grâce, se font-elles remarquer, pour la plupart, par la pauvreté de la conception, la lourdeur des profils, la roideur des formes et la sécheresse des ornements.

Vers la fin du règne de Louis XVIII, les exagérations de l'école du premier Empire produisirent dans les arts un mouvement de rénovation et de délivrance; on voulut arracher l'art industriel aux étreintes de l'antiquité, et retremper à d'autres sources toutes les productions de notre industrie artistique. On comprit que le sentiment de l'art au moyen âge n'avait pas dû se manifester seulement dans les monuments de l'architecture sur lesquels les écrivains romantiques avaient d'abord appelé l'attention en en révélant la beauté, et que les instruments du culte, les meubles, les armes, les joyaux et même les ustensiles domestiques, devaient porter l'empreinte du talent et de l'imagination des artistes des anciens temps. On sentit aussi la nécessité de faire revivre les monuments-meubles de la Renaissance, dont le style s'adaptait d'une manière si heureuse à la décoration des armes, des meubles, des étoffes, des vases et des bijoux.

Ces motifs, qui rendaient indispensable la connaissance des productions des arts industriels du moyen âge et de la Renaissance, furent parfaitement appréciés; mais les modèles manquaient à l'étude. Déjà, il est vrai, dans les premières années de ce siècle, à une époque où l'école de David était prédominante et professait le plus pro-

fond mépris pour tout ce qui s'éloignait des traditions classiques, quelques hommes avaient commencé à recueillir les monuments-meubles des premiers âges des sociétés modernes : Alexandre Lenoir, qui, au moment de la tourmente révolutionnaire, sut arracher aux coups du vandalisme tant de précieux monuments de la sculpture nationale des temps passés, Vivant-Denon, directeur des musées sous l'Empire, Villemain, qui dès 1806 avait commencé à publier un grand ouvrage sous le titre de *Monuments français inédits,* Revoil, quoique élève de David, Charles Sauvageot et Du Sommerard furent les premiers à s'en occuper, et devinrent les promoteurs de la révolution artistique qui s'opéra plus tard dans l'industrie. Ce fut en effet des œuvres renfermées dans leurs collections que s'inspirèrent les artistes industriels qui, cherchant une nouvelle voie, abandonnèrent les premiers le style pseudo-classique de l'Empire.

Mais ces collections étaient tout à fait insuffisantes; celles de Sauvageot et de Du Sommerard n'avaient pas encore l'importance qu'elles ont acquise depuis. Avant de remettre en lumière les arts du moyen âge et de la Renaissance dans leur application aux instruments du culte et aux monuments de la vie privée, il fallait donc chercher et recueillir en beaucoup plus grand nombre les débris dispersés de ces monuments. Dédaignés depuis plusieurs siècles, ils se trouvaient enfouis dans les réduits les plus obscurs des sacristies, relégués dans les greniers, employés aux usages les plus vulgaires, livrés aux enfants ou répandus dans une foule de mains qui en ignoraient la valeur.

Les difficultés attachées à ces recherches ne rebutèrent

pas certains esprits studieux, actifs et patients. Dans les dernières années de la Restauration, il se forma un certain nombre de vrais amateurs qui s'instruisirent avec ardeur et acquirent les connaissances que ces recherches nécessitaient. Tout en satisfaisant à leur goût, ils prirent à cœur de compléter la réhabilitation des antiquités du moyen âge et des élégantes productions de la Renaissance, afin de substituer à la froide imitation de l'antiquité mal comprise, des conceptions variées qui pussent s'appliquer, suivant la destination des objets, aux instruments du culte, aux meubles, à l'orfévrerie, aux armes, aux vases, à tous les objets usuels enfin que l'art se plaît à embellir. Parmi ces chercheurs passionnés il faut nommer MM. Carrand, de Pourtalès, de Monville, d'Ivry, Brunet-Denon, Durand, Fiérard, Debruge Duménil et de Renesse-Breidbach. Sauvageot, malgré cette concurrence et sans se décourager, continuait à employer son intelligence et toutes ses ressources à augmenter sa collection. Plein de zèle pour la restauration de l'art industriel, il accueillait avec empressement les artistes de la nouvelle école; souvent il leur fournissait de bons modèles et leur suggérait d'excellentes idées.

En 1832, Du Sommerard transporta sa collection, qui était devenue l'une des richesses archéologiques de Paris, dans l'ancien hôtel de Cluny, qui devint dès lors un véritable musée public fréquenté par tout le monde.

A peu près à la même époque, la collection Debruge Duménil acquérait une grande importance et était visitée par les artistes. Les émaux incrustés du moyen âge, les émaux peints de Limoges, les ivoires sculptés, les faïences italiennes abondaient dans cette

collection; mais elle surpassait toutes les autres par le grand nombre de pièces d'orfévrerie et de bijoux qui s'y trouvaient réunis [1].

Nous avons cité de préférence ces trois collections particulières, parce que les deux premières sont devenues la propriété de la France, et que la troisième, organisée comme un musée public par les enfants de M. Debruge Duménil, a subsisté ainsi pendant onze années, et est venue puissamment en aide aux études archéologiques et aux progrès de l'industrie artistique.

Le gouvernement français laissait tout faire aux particuliers, sans se douter que la réhabilitation des monuments-meubles du moyen âge et l'étude des productions artistiques du seizième siècle devait conduire les arts industriels en France vers une véritable renaissance, et leur procurer vingt ans plus tard un triomphe complet et incontesté dans une exposition ouverte à Londres (1er mai 1851) des produits de l'industrie de toutes les nations.

Cependant l'exposition de 1839 vint démontrer que de grands progrès s'étaient accomplis dans les arts industriels, et surtout que toute indécision avait cessé. La rénovation était complète, et un grand nombre d'habiles artistes, qui, sans se rendre de serviles copistes, avaient puisé leurs inspirations dans les œuvres du moyen âge ou dans celles de la Renaissance, s'étaient révélés.

Le gouvernement français ne tarda pas à se préoccu-

(1) Nous avons fourni des renseignements sur l'organisation de cette collection, et nous en avons donné le catalogue dans notre ouvrage ayant pour titre : *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil, précédée d'une introduction historique*; Paris, 1847.

per de cette nouvelle situation de l'industrie. Les objets d'art recherchés par de simples amateurs commençaient à prendre une grande valeur, les collections particulières disparaissaient l'une après l'autre; il sentit enfin l'importance qu'il y avait de recueillir et d'exposer à tous les yeux les précieux débris de l'art des anciens temps, afin de fournir des modèles aux artistes qui se vouaient à l'ornementation des productions de l'industrie. Par une loi du 29 juillet 1843, les chambres législatives autorisèrent le gouvernement à faire l'acquisition de l'hôtel de Cluny et de la collection de Du Sommerard. Cet hôtel fut réuni au palais romain des Thermes, et devint un musée d'antiquités nationales, dont la conservation fut confiée à M. Edmond Du Sommerard, fils du savant archéologue qui en avait été le fondateur. Depuis 1843, les différents gouvernements qui se sont succédé ont accordé des subventions au Musée de Cluny. Bien que faibles, elles ont suffi, grâce au zèle bien entendu du conservateur, à augmenter la collection de pièces remarquables. On y compte aujourd'hui près de quatre mille objets.

Le Musée du Louvre, qui faisait partie de la dotation usufruitière de la couronne, resta à cette époque en dehors de ce mouvement archéologique, et se contenta d'exposer sans classification les pièces qui provenaient de l'ancienne collection. Il est vrai que Charles X, ayant acquis de M. Durand une très-belle et très-nombreuse collection de vases grecs et de bronzes antiques, avait laissé dans le Musée quelques objets du moyen âge et de la Renaissance qui s'y trouvaient mêlés, et que plus tard, en 1828, il avait fait encore l'acquisition de la

collection de M. Revoil; mais, sous le règne de Louis-Philippe, la création du Musée de Versailles absorbait les ressources de la liste civile, et tous ces objets restèrent dispersés dans différentes salles du Louvre, et abandonnés, pour la plupart, sous la poussière dans des armoires à contre-jour.

La révolution de 1848 ayant fait rentrer dans les mains de l'État les collections du Louvre, les deux assemblées qui se succédèrent sous la République accordèrent au Musée des allocations assez considérables. Une somme de deux millions fut affectée à la restauration de la galerie d'Apollon et des deux grands salons, et l'on créa un nouveau département de conservation pour les collections du moyen âge et de la Renaissance. La direction en fut confiée à M. le comte de Laborde, qui donna à tous les objets une classification méthodique, et qui en publia un Catalogue raisonné d'un grand intérêt [1].

Sous l'administration actuelle, la création du Musée des Souverains, destiné à renfermer les armes, les bijoux, les meubles, les livres ayant appartenu aux souverains qui ont régné en France, fit entrer au Louvre beaucoup de belles pièces tirées des bibliothèques et d'autres dépôts publics. De bons achats faits dans les ventes étaient encore venus augmenter les collections, lorsque la mort de Charles Sauvageot [2] et l'acquisition que fit faire l'Em-

[1] *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre*; Paris, 1853.

[2] En 1856, Sauvageot avait fait gratuitement une donation de sa collection au Musée, après en avoir refusé 500,000 francs; il s'en était seulement réservé la jouissance. Le ministre d'État le nomma conservateur honoraire et lui donna un logement au Louvre, où sa collection

pereur du Musée Campana dotèrent le Louvre d'un nombre considérable d'objets précieux. Tous les monuments du moyen âge et de l'époque de la Renaissance provenant de ces différentes sources furent alors réunis, et une nouvelle classification leur fut donnée. Ils remplissent la grande galerie d'Apollon restaurée avec splendeur, les vastes salons du Musée des Souverains, toutes les salles sur la cour dans le bâtiment du Nord, et forment aujourd'hui, par leur centralisation, la plus précieuse et la plus complète des collections de l'Europe. Nous disons de l'Europe, car la France n'est pas la seule qui possède des collections de ce genre; et avant même qu'on eût songé chez nous à ouvrir les portes des musées nationaux aux productions des arts industriels du moyen âge et de la Renaissance, les souverains étrangers étaient entrés dans cette voie.

Les électeurs de Saxe, depuis Auguste le Pieux (1553 † 1586), avaient recueilli une grande quantité d'objets d'art de toute nature qui enrichissaient les diverses salles de leur palais. Auguste le Fort (1694 † 1733) fit classer tous ces objets de manière à en former des collections. Il réunit dans un musée les tableaux et les productions de la statuaire, et fit disposer les sculptures de petite proportion en ivoire, en bois, en pierre et en métal, les pièces d'orfévrerie et les autres productions des arts industriels, dans différentes salles du rez-de-chaussée du palais, qui avaient reçu, on ne sait pourquoi, le nom de Grüne Gevölbe (Voûte-Verte). Elles

fut transportée. Pendant les trois années qui s'écoulèrent jusqu'à sa mort, arrivée le 30 mars 1860, il ne cessa de l'augmenter de beaux objets qui ont été réunis aux différentes collections du Louvre.

furent ouvertes en 1724. Les successeurs d'Auguste le Fort n'ont jamais cessé d'augmenter cette collection. On y trouve fort peu d'objets du moyen âge; mais le seizième siècle y est représenté par quelques pièces d'orfévrerie, par de fines ciselures sur pierre et sur métal et par de fort beaux émaux peints de Limoges. La sculpture en ivoire du dix-septième siècle et du dix-huitième y étale ses productions les plus gracieuses.

Dresde possède encore le Musée historique (Das historische Museum), qui fut établi, il n'y a pas plus de vingt-cinq ans, dans les bâtiments du Zwinger pour recevoir une magnifique collection d'armures anciennes, des ciselures sur fer d'une délicatesse achevée, des meubles du seizième siècle et du dix-septième, et d'autres objets précieux de ces époques.

Le mouvement qui portait à recueillir tous les monuments-meubles du moyen âge et du seizième siècle se produisit aussi dans les autres États de l'Allemagne. Le roi Louis Ier de Bavière (1826-1848), zélé protecteur des arts, fit rassembler dans un musée, qui reçut le nom de Vereinigten Sammlungen, des sculptures en ivoire, en pierre tendre et en bois, et de beaux émaux de Limoges. On conserve encore dans deux localités du palais royal de Munich, la Chambre du Trésor et la Riche-Chapelle, des pièces d'orfévrerie bien précieuses par leur âge, leur provenance et leur haute valeur artistique.

A l'exemple des électeurs de Saxe, les électeurs de Brandebourg et les rois de Prusse avaient enrichi leurs palais et leurs maisons de plaisance d'objets d'art et de curiosité : Frédéric-Guillaume III fit réunir tous ces objets dans plusieurs salles de son palais de Berlin, qui

reçurent le nom de Königliche Kunstkammer. Frédéric-Guillaume IV augmenta beaucoup cette collection par diverses acquisitions. Lorsque les productions des arts industriels du moyen âge et de la Renaissance eurent repris faveur, le local de la Kunstkammer, visité par une foule de monde, ne se trouva plus en rapport avec l'importance de la collection. Elle fut transportée, il y a quelques années, dans le nouveau Musée de Berlin, où elle occupe quatre grandes salles, deux salons et plusieurs galeries. Tous les objets ont été classés avec méthode par le directeur, M. Ledebur. Les monuments du moyen âge et les charmantes productions de la sculpture de petite proportion appartenant à l'école allemande du seizième siècle s'y trouvent en grand nombre.

A Vienne, plusieurs salons du Belvédère, faisant suite à ceux qui contiennent la belle collection d'armures provenant du château d'Ambras, les chambres du Trésor impérial et le Cabinet des antiques, placés dans le palais impérial, conservent une grande quantité d'objets d'art et de productions des arts industriels du moyen âge et de l'époque de la Renaissance.

On trouve encore en Allemagne : à Darmstadt, un musée qui renferme des pièces du moyen âge d'une grande importance; à Hanovre, dans le palais du roi, des morceaux d'orfévrerie fort curieux, et à Nuremberg, un musée d'antiquités nationales peu riche encore, mais qui a déjà recueilli des objets fort intéressants.

Si de l'Allemagne nous descendons en Italie, nous y voyons se développer le mouvement qui tend à rechercher et à conserver pour les étudier les productions artistiques des anciens temps. Le Musée des Offices de

Florence possédait depuis longtemps une petite salle bien connue sous le nom de Cabinet des Gemmes, où l'on trouve des matières dures taillées et des pièces d'orfévrerie d'une grande valeur; mais, depuis quelques années, on a ouvert de nouvelles salles qui renferment des bronzes exécutés par les plus habiles artistes de l'époque de la Renaissance, des nielles admirables, des bijoux et des pièces de faïence des principales fabriques italiennes du seizième siècle.

Un nouveau musée s'est encore ouvert à Florence, dans le palais Pitti, où l'on a réuni, dans une vaste salle du rez-de-chaussée, une quantité considérable de pièces d'orfévrerie du seizième siècle, des nielles de Finiguerra et d'Antonio del Pollaiuolo et quelques émaux français. On a transporté dans le même palais la belle collection d'ivoires qui était autrefois conservée dans une salle haute du Palais-Vieux.

Le Musée chrétien annexé à la bibliothèque Vaticane à Rome s'est enrichi depuis quelques années de pièces d'orfévrerie fort anciennes. On y trouve en grand nombre de beaux ivoires du moyen âge et du seizième siècle, quelques émaux cloisonnés byzantins et de fort beaux émaux français de la Renaissance.

L'Angleterre est restée longtemps en arrière du mouvement archéologique qui engageait à faire entrer dans les musées publics les productions des arts industriels des siècles passés; mais elle a bien regagné le temps perdu. L'Exposition universelle de 1851 avait ouvert les yeux au gouvernement anglais, qui comprit parfaitement que l'infériorité de l'industrie anglaise en matière de goût provenait de l'absence de collections qui offris-

sent de bons modèles aux artistes qu'elle employait. Ce n'est pas que les productions des arts manquassent en Angleterre; bien au contraire, et les expositions d'objets prêtés faites à Manchester en 1857, et à Londres en 1862, ont fait voir qu'aucun musée ne peut offrir aux études des ressources comparables à celles que présenteraient les trésors accumulés dans les châteaux de l'aristocratie et dans les hôtels des riches particuliers. Mais tous ces objets d'art sont disséminés sur toute la surface de l'Angleterre et ne peuvent être étudiés par les artistes anglais. On résolut donc d'enrichir le Muséum britannique de productions artistiques du moyen âge et de la Renaissance. L'acquisition de la collection Arundel et de nombreux achats faits à la vente de la célèbre collection Bernal vinrent augmenter les richesses du Muséum, qui offre aujourd'hui aux yeux de tous de magnifiques ivoires, de précieux émaux, des faïences italiennes de premier ordre et une foule de monuments remarquables.

Le gouvernement anglais fit mieux que cela : il résolut de créer un musée spécial. Déjà, en 1838 et 1840, le parlement avait voté des sommes assez considérables pour l'acquisition de modèles qui formèrent le premier noyau du Musée d'ornementation. Un grand nombre d'objets achetés à la suite de l'Exposition universelle de 1851 et à la vente de la collection Bernal accrurent considérablement le nouveau musée, qui se trouva bientôt trop resserré dans le local de Marlborough-House, qui lui avait été d'abord assigné. On fit donc élever à Kensington, sur un vaste emplacement, des galeries de fer, où tout ce qu'il possédait fut disposé avec beaucoup de goût. Ce n'est pas qu'on doive approuver ce genre de

construction en fer. Très-favorable pour les gares de chemins de fer, les halles et les grands établissements industriels, il n'est pas convenable pour un musée, qui ne devrait être établi que dans un monument d'architecture. Mais, à ne considérer que le contenu des galeries de fer, il faut déjà reconnaître dans le Musée Kensington, malgré le peu d'ancienneté de sa fondation, une des belles collections de l'Europe en objets d'art et en productions industrielles du moyen âge et de l'époque de la Renaissance. C'est que sous la direction de M. Robinson, savant archéologue, administrateur habile et d'une prodigieuse activité, rien n'a été épargné, depuis trois ans, pour enrichir le Musée de tous les objets précieux qui pouvaient être acquis.

Ce ne sont pas seulement les souverains et les États qui se sont efforcés depuis vingt ans de recueillir les débris des arts industriels des anciens temps. Tout ce que les églises avaient conservé a été remis au jour et a repris sa place sur les autels ou dans leur trésor. Les curieux qui en possédaient des collections ne se sont pas contentés des musées publics, ils ont continué à les rechercher avec ardeur; un grand nombre de nouveaux amateurs se sont formés, et tous achètent aujourd'hui à des prix fabuleux les objets qui se présentent dans les ventes (1).

(1) Nous pourrions fournir de bien curieux exemples de la valeur actuelle des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance; mais nous nous contenterons de faire connaître à nos lecteurs ceux que nous tirons des objets compris dans notre Album, et nous les engageons à se reporter au texte explicatif de nos planches XVI, XVII, XIX, XX, XXVII, XLIII, XLIV, XLIX, XCIII, CXIV, CXV, CXVII, CXXIV, CXXV, CXXX, CXXXII à CXXXVI, CXLI, CXLV et CXLVIII.

La foule, qui ne peut acheter, les a suivis cependant et a profité des collections que les gouvernements avaient mises à sa disposition. A Paris, les galeries du Louvre consacrées aux monuments du moyen âge et de la Renaissance, et l'hôtel de Cluny; à l'étranger, tous les musées du même genre que les souverains ont rendus publics, sont tout autant remplis de visiteurs que les galeries de tableaux et les salles où sont exposées les œuvres de la statuaire. Les artistes industriels y abondent et y font de sérieuses études qui non-seulement ont conduit, comme nous l'avons dit, à un changement radical dans les formes et dans l'ornementation des objets meubles de toute nature, mais qui ont encore amené la restauration d'anciens procédés, comme l'émaillerie incrustée, la peinture en émail sur métal, la peinture émaillée sur faïence, la verrerie filigranique, la peinture en émail sur cristal, la niellure et le repoussé.

Mais la passion des curieux, le goût de la foule et le besoin d'étude pour les artistes ne nous ont pas paru suffisamment satisfaits par la possession pour les uns, par l'exposition publique pour les autres, des beaux produits des arts et de l'industrie des siècles écoulés. La vue de beaux objets qu'on a sous les yeux ne saurait donner une satisfaction complète; dès que l'œil est content, l'esprit demande autre chose. On cherche à se reconnaître au milieu de produits si divers; on voudrait en savoir l'âge et l'origine, suivre le développement de chaque art, de chaque industrie, et en connaître la technique; on demande les noms des auteurs des plus belles œuvres. On avait cherché dans la possession ou dans la vue des objets un délassement ou des inspirations, et,

ces besoins satisfaits, on en éprouve un autre, celui de s'instruire. Nous avons donc pensé que le moment était venu de retracer l'HISTOIRE DES ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

Déjà en 1847, après avoir mis en ordre la collection Debruge Duménil, nous en avions publié le Catalogue raisonné, en le faisant précéder d'une introduction dans laquelle on trouvait le résultat des recherches que nous avions déjà faites sur l'origine, le développement et la technique des différents arts qui, depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du seizième siècle, ont concouru à la décoration des églises, des châteaux et des riches habitations, et à l'ornementation des instruments du culte et des monuments de la vie privée. La sculpture en bois, en ivoire, en pierre tendre et en métal, l'art du lapidaire, l'orfévrerie, la serrurerie artistique, l'illustration des manuscrits, la peinture sur verre, l'émaillerie sur métaux, la damasquinerie, la mosaïque, l'art céramique, la verrerie, l'art de l'armurier, et le mobilier civil et religieux, avaient fait tour à tour l'objet de notre examen.

Ce livre eut plus de succès qu'il ne le méritait; dès 1851, l'édition était épuisée, et, en 1855, le célèbre éditeur John Murray publiait à Londres une traduction de l'Introduction, avec des illustrations nombreuses. C'est cette Introduction qui a servi de cadre au nouveau travail que nous publions; mais les quatre cents pages qu'elle contenait se sont converties en quatre volumes.

La réunion dans les musées publics de toute l'Europe d'une grande quantité d'objets d'arts du moyen âge et de la Renaissance; les expositions de Manchester et de

Londres, qui ont concentré dans le même local tout ce que l'Angleterre en possédait; la visite des églises, qui ont remis au jour tant de beaux monuments, et l'examen des collections importantes formées par les curieux, nous ont permis d'apprécier encore mieux qu'il y a seize ans tout le mérite des productions artistiques des arts industriels des anciens temps, de reconnaître le style des différents âges, de marcher à la découverte des origines, et de déterminer les époques de renaissance et de décadence.

A l'examen des monuments, nous avons ajouté la recherche de nouveaux documents écrits, pour les joindre à ceux que nous possédions déjà, et nous avons été assez heureux pour en rencontrer de fort intéressants entièrement inédits. Nous n'avons pas manqué de profiter des ouvrages consciencieux qu'un grand nombre d'érudits ont publiés sur certaines parties de l'histoire des arts industriels, en ayant soin de laisser à chacun le mérite de ses découvertes.

Nous n'avons pu traiter tous les sujets avec la même étendue que les Notions générales, la Sculpture en ivoire, l'Orfévrerie, l'Émaillerie, l'Art céramique et la Verrerie, car ce ne sont pas quatre volumes qui auraient pu y suffire, et il en aurait fallu au moins dix. Nous nous sommes néanmoins efforcé de mettre l'histoire que nous tentons de retracer en harmonie avec les connaissances acquises, en y ajoutant toutes les notions que nous avons pu retirer des voyages que nous avons entrepris et des recherches auxquelles nous n'avons cessé de nous livrer depuis seize ans. Nous nous sommes attaché surtout à combattre les anciens préjugés et à sortir de la

routine. Ainsi nous avons cherché à soulever le voile épais qui couvre encore l'histoire des arts et de l'industrie dans l'empire d'Orient. Quelques bons travaux ont été déjà entrepris, il est vrai, sur l'architecture byzantine, mais aucune étude n'a encore été sérieusement suivie sur la peinture et la sculpture et sur l'application des beaux-arts à l'industrie. En regardant comme unique expression de l'art byzantin quelques œuvres de sa décadence, qui sont les plus nombreuses parce que cette époque est la plus rapprochée de nous, on est resté, en général, imbu de ce préjugé, que l'art byzantin n'avait rien produit que de laid. On a donc abandonné sans examen toutes les productions des arts industriels provenant de l'empire d'Orient, ou bien on les a confondues avec celles qui appartenaient à l'industrie artistique de l'Occident. Nous avons commencé par les rechercher pour les remettre en lumière; puis nous nous sommes appliqué à en étudier le caractère sur les pièces dont l'origine et l'âge étaient incontestables, et, en prenant ces pièces pour terme de comparaison, nous avons pu rendre à l'art byzantin quelques belles œuvres dont l'origine était méconnue. Les faits que nous avons recueillis et les monuments que nous signalons amèneront facilement à reconnaitre que, jusqu'à la fin du onzième siècle, les artistes industriels de l'empire d'Orient ont fourni à toute l'Europe leurs productions et leurs modèles; que les Grecs ont été jusqu'à cette époque les maitres de l'art, et que ce fut à eux que l'on dut, en Occident, l'espèce de renouvellement et de renaissance qui se fit sentir, après un obscurcissement complet, à la fin du huitième siècle d'abord et puis au commencement du onzième.

Nous paraîtrons peut-être un peu prolixe dans la description des monuments encore subsistants; notre excuse est dans la nécessité où nous nous trouvions de les faire connaître pour en tirer des preuves à l'appui de nos dissertations : c'est une histoire de l'art industriel par les monuments que nous tentons d'écrire. De tous ces objets, il en est peu que nous n'ayons vus, examinés et touchés. Nous aurions bien désiré pouvoir les présenter tous aux yeux du lecteur. Ne pouvant le faire, nous avons accompagné notre texte d'un Album de cent cinquante planches, qui renferme quelques spécimens des productions de chaque art à chacune des époques remarquables. Nos planches reproduisent deux cent soixante-cinq objets. Pour augmenter le nombre de nos preuves, nous avons ouvert et terminé nos chapitres par une vignette qui représente l'une des pièces qui s'y trouvent citées. Nous offrons encore par ce moyen à nos lecteurs environ soixante-dix monuments divers.

Aucun de ces monuments n'a été pris au hasard, tous ont été choisis avec intention et concourent au but que nous nous sommes proposé, de présenter des preuves à l'appui des faits que nous avançons et des conséquences que nous avons cru devoir en tirer. Presque tous les dessins ont été exécutés d'après les objets mêmes; nous n'avons pas cherché uniquement, comme on le fait trop souvent, à présenter des images gracieuses, qui s'éloignent en général de la vérité; nous nous sommes appliqué surtout à offrir les objets aux yeux du lecteur dans toute leur réalité. Les moyens que nous avons employés pour y parvenir sont indiqués dans l'Avertissement placé en tête de notre Album. Enfin une feuille de texte mise

en regard de chaque planche, et une notice imprimée à la fin de chaque volume, fournissent toutes les explications nécessaires sur les objets reproduits dans les planches et dans les vignettes.

Nous espérons que l'Album et les gravures sur bois, ainsi exécutés avec une scrupuleuse exactitude, serviront à donner de l'intérêt à la lecture du livre, ou tout au moins à en diminuer l'aridité.

Une table raisonnée et très-détaillée des matières, indispensable dans un ouvrage de ce genre, termine le quatrième volume. Elle servira au besoin de glossaire.





HISTOIRE
DES
ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE
ET
A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

SCULPTURE.

CHAPITRE PREMIER.
NOTIONS GÉNÉRALES.

§ I.

DE L'ART, ET PARTICULIÈREMENT DE LA SCULPTURE, EN OCCIDENT, DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'A L'ARRIVÉE DES ARTISTES GRECS EN ITALIE AU VIIIe SIÈCLE.

I

En Italie, depuis Constantin jusqu'à la chute de l'empire romain.

De tous les arts du dessin, c'est sans contredit la sculpture dont l'emploi a été le plus fréquemment adopté pour l'ornementation des monuments de la vie privée.

A toutes les époques, les instruments du culte, les armes, les meubles à l'usage de l'habitation, les ustensiles domestiques, en quelque matière qu'ils aient été façonnés, ont été enrichis, plus ou moins, de figures, d'emblèmes, d'ornements sculptés ou ciselés, dont le mérite artistique était naturellement en rapport avec le goût du temps qui les vit naître. Mais en songeant à toutes les causes qui ont dû amener, depuis tant de siècles, la destruction des objets d'art mobiliers des époques reculées dont nous allons chercher à retracer l'histoire [1], on ne s'étonnera pas qu'un si petit nombre en soit parvenu jusqu'à nous. Quelques objets religieux provenant des catacombes de Rome, des pièces d'orfévrerie trouvées dans les tombeaux, un certain nombre de bas-reliefs d'ivoire, l'épée de Childéric, la cathédra d'ivoire de saint Maximien, archevêque de Ravenne, les bijoux appartenant au trésor de l'église de Monza, dont on attribue la donation à la reine Théodelinde, le trône de Dagobert conservé au musée du Louvre, et les couronnes de Guarrazar que l'on voit au musée de Cluny, sont presque les seuls monuments mobiliers qui subsistent de l'industrie artistique des quatre premiers siècles du moyen âge. Il faut donc s'en tenir souvent aux conjectures sur le style d'ornementation des objets meubles de ce temps.

On sait qu'au moment où le christianisme, triomphant sous Constantin, fut libre enfin de produire au dehors les marques de son existence, l'art chrétien, qui ne pouvait se créer immédiatement une technique nouvelle,

(1) Nous n'avons pas la prétention d'écrire l'histoire de la statuaire, et dans ces NOTIONS GÉNÉRALES nous n'envisageons la sculpture que dans son application aux productions de l'industrie et à l'ornementation des monuments de la vie privée.

adopta le style de l'antiquité dans l'état de décadence où il se trouvait alors. On en trouve la preuve dans les sarcophages de marbre du troisième siècle et du quatrième, qui sont les plus anciens monuments de la sculpture chrétienne. Ce sont non-seulement les usages et les costumes de l'antiquité qui se font voir sur ces tombes, mais les idées païennes même persistent encore à s'y produire. Les artistes travaillant sous l'inspiration des chrétiens ne purent oublier tout de suite les traditions anciennes; ils mêlèrent le sacré au profane avec une grande ingénuité. Il n'est pas rare de rencontrer des sujets et des emblèmes mythologiques accompagnant des scènes tirées de la Bible et de l'Évangile. Ainsi, sur le sarcophage de Junius Bassus, qui mourut catéchumène en 359, l'artiste a représenté le Christ en tunique de citoyen romain, assis sur une chaise curule au milieu de ses disciples. Dans le tombeau de Probus, préfet du prétoire, dont la mort remonte à l'année 395, on voit sur l'une des faces le Christ, jeune et imberbe, au milieu des apôtres, et sur l'autre Probus et Proba sa femme, se donnant la main comme les époux sur les tombeaux païens, tandis qu'au-dessus d'eux des couples de colombes sont occupés à becqueter des raisins dans des vases. Sur les parois d'un sépulcre très-ancien, dans lequel reposaient autrefois les ossements des trois saints papes Léon II, Léon III et Léon IV, on a représenté Jésus entouré de dix apôtres; des ceps à feuillages ornés de fruits, des génies païens et des oiseaux remplissent le fond de la scène; aux deux extrémités se tiennent deux petits génies, dans un style toujours païen, dont l'un joint les mains, tandis que l'autre porte un flambeau.

La statue de bronze de saint Pierre, que fit faire le pape saint Léon le Grand (440†461) et qui se voit encore à Rome dans le célèbre temple consacré sous le vocable du prince des apôtres, a toujours passé aux yeux du vulgaire pour un ancien Jupiter, tant le style de ce monument chrétien a de rapport avec celui de la statuaire païenne de l'époque de la décadence de l'art.

Les instruments du culte, les meubles à l'usage de l'habitation, les armes, les bijoux, depuis le règne de Constantin jusqu'à la chute de l'empire romain, continuèrent donc à être décorés dans le style des objets mobiliers de l'antiquité.

Il ne subsiste plus qu'un très-petit nombre de spécimens de la sculpture mobilière faite en Italie durant cette période; nous en indiquerons quelques-uns [1].

Le plus ancien est un diptyque appartenant à la Bibliothèque royale de Berlin. Il reproduit Rufius Probianus, personnage consulaire, lieutenant du préfet de Rome. Les fastes consulaires ne désignent qu'un seul consul avec le nom de Probianus, c'est Pétronius Probianus, qui fut consul en 322. Ce diptyque remonterait donc à l'époque de Constantin. Le personnage représenté porte en effet le costume antique sans altération. Cette sculpture se fait remarquer par un modelé correct et une exécution très-soignée. Nous en parlerons plus au long en traitant de la sculpture en ivoire. Vient ensuite un tableau d'ivoire composé de plusieurs pièces,

(1) L'Album qui accompagne notre texte et les vignettes qui y sont intercalées ne peuvent donner qu'un petit nombre de spécimens des productions de chacun des arts dont nous entreprenons d'écrire l'histoire, mais nous aurons le soin d'indiquer à nos lecteurs les ouvrages et les publications où les pièces que nous citerons se trouvent reproduites.

qui appartenait à la collection Barberini et dont Gori a donné la gravure [1]. Le centre est occupé par la figure équestre d'un empereur revêtu de l'armure antique. Dans le haut, deux anges, dont l'attitude a été évidemment inspirée par les victoires sculptées sur les arcs de triomphe de Septime Sévère et de Constantin, soutiennent un médaillon renfermant le buste du Christ représenté jeune, imberbe et sans nimbe, ce qui indique une haute antiquité. Dans la dissertation dont il a accompagné la gravure de ce monument, Gori a cherché à établir que le personnage représenté était l'empereur Constance, successeur de Constantin, et il suppose que cet ivoire lui aurait été offert par le Sénat lorsqu'il vint à Rome en 357. Rien ne dément cette supposition : le style de cette pièce est en rapport avec celui de la sculpture romaine du quatrième siècle. D'Agincourt, cependant, fait plus de cas de ce bas-relief que de ceux de l'arc de Constantin à Rome, et il pense que cet ivoire a pu être exécuté à Constantinople, d'où il aurait été rapporté [2].

Une autre pièce qui offre un grand intérêt parce qu'elle porte avec elle une date certaine, c'est l'une des feuilles d'un diptyque consulaire reproduisant Flavius Félix, qui fut consul pour l'Occident en 428. Elle est conservée dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [3]. Flavius Félix est repré-

(1) Gori, *Thesaurus vet. diptychorum;* Florentiæ, 1759; t. II, p. 163.

(2) *Histoire de l'art par les monuments*, t. II, p. 28.

(3) No 3262 du Catalogue de M. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et des pierres gravées de la Bibl. impériale; suivi de la description des autres monuments exposés dans le cabinet des médailles et des antiques.* Paris, 1858. La pièce a été gravée dans le *Trésor de numismatique et de glyptique*, Bas-reliefs et ornements, IIe partie, p. 6, pl. XII, dans *Les arts somptuaires, histoire du costume et de l'ameu-*

senté debout, dans sa loge des jeux, et tient à la main un sceptre surmonté d'un globe sur lequel sont placés les bustes des empereurs régnants, Théodose II et Valentinien III. Les deux feuilles de ce diptyque appartenaient à l'abbaye de Saint-Junien de Limoges. On ignore ce qu'est devenue la seconde; mais elle est connue par les publications de Mabillon [1], de Banduri [2] et de Gori [3]. La figure de Flavius Félix n'est pas absolument sans correction, mais la sculpture en est rude et les détails sont négligés.

Un diptyque d'une époque antérieure peut-être, appartenant à l'église cathédrale de Monza, mérite aussi d'être signalé. Il passe pour avoir été donné par Grégoire le Grand à la reine Théodelinde († 625). L'une des feuilles représente un personnage assis, enveloppé d'un grand manteau qui laisse à découvert la poitrine et les bras. Un volumen qu'il tient à la main et d'autres volumen déployés à ses pieds indiquent un auteur, poëte, historien ou philosophe. La seconde feuille reproduit une femme tenant une lyre (Calliope?). Gori, qui s'est livré à une assez longue dissertation pour arriver à établir quel était le personnage représenté dans la première feuille de ce diptyque [4], pense qu'on doit y

blement; Paris, 1857, texte, t. II, p. 60; planches, t. Ier, et publiée dans les moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, B, *c*, du Catalogue de M. E. Oldfield, *Catalogue of select examples of ancient ivory-carvings;* London, 1856.

(1) *Annales ord. S. Benedict.*, t. III, p. 203.

(2) *Imperium orientale*, t. II, p. 492.

(3) *Thesaurus diptychorum*, t. I, p. 129.

(4) *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 243. Gori en donne la gravure. La pièce fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe I, *c*, du Catalogue de M. Oldfield.

reconnaître soit Ausone († vers 394), qui dans ses poésies avait célébré la famille Anicia, à laquelle appartenait Grégoire le Grand, soit le poëte Claudien, qui avait fait le panégyrique d'Olybrius et de Probus, enfants de Pétrus Pétronius Anicius, consuls en 395; soit plutôt le célèbre philosophe Boëce (470 † 526) qui appartenait à la famille Anicia. On peut même voir, dit Gori, dans la Muse de la seconde feuille du diptyque, Anicia Faltonia Proba, qui fit des poëmes renommés. Quel que soit le personnage représenté, cette sculpture, ainsi que le reconnaît Gori, est bien antérieure au temps de saint Grégoire (590 † 604), qui pouvait tenir ces tablettes de ses ancêtres. M. Pulszki [1] n'admet pas les opinions de Gori; il veut voir dans le personnage assis Homère ou Ennius. Ce qui paraît certain, d'après le style de la sculpture et celui de l'architecture des portiques élevés en arrière des personnages, c'est que l'ouvrage appartient au quatrième siècle ou au commencement du cinquième.

II.

En Italie, sous les Goths et les Lombards.

L'établissement successif des Goths et des Lombards en Italie, l'invasion des Francs dans les Gaules et les malheurs de toute sorte qui accablèrent l'Occident durant les premiers siècles du moyen âge, n'avaient pas cependant anéanti complétement la culture des arts. Une fois en possession de l'Italie, les princes goths s'efforcèrent d'y rétablir l'ordre et d'y faire refleurir les lettres et les arts. Plusieurs d'entre eux mirent tous leurs

(1) *Catalogue of the Fejervary ivories, preceded by an Essay on antique ivories;* Liverpool, 1856, p. 27.

soins à arracher à une destruction complète les monuments de l'antiquité. Théodoric († 526), après avoir vaincu Odoacre et s'être établi à Ravenne, s'appliqua à relever le vieil édifice politique et civil de l'empire. Passionné pour les arts et les monuments de l'ancienne Rome, il voulait que les édifices élevés par les Romains fussent restaurés dans leur état primitif, et il ordonnait à cet effet à l'architecte qu'il avait désigné pour le gouvernement de Rome, d'étudier avec soin les œuvres de l'antiquité (1). Il faisait rechercher de tous côtés les belles productions de la statuaire antique, et il y attachait un si haut prix, qu'une statue de bronze ayant été dérobée dans la ville de Côme, il promit cent écus d'or à celui qui découvrirait l'objet volé (2).

Lorsque Théodoric voulut faire construire de nouveaux édifices, il prescrivit de les élever d'après les principes de l'art antique, persuadé qu'il était de l'honneur qui en rejaillirait sur son nom (3). C'est ainsi que le tombeau de marbre qu'il s'est bâti à Ravenne n'est qu'une imitation des mausolées d'Auguste et d'Adrien, et tout à fait dans le goût romain (4).

Du reste, ce prince ayant obtenu de l'empereur Anastase les insignes de la royauté, avait pris la pourpre, l'habit romain, la chlamyde et la chaussure de couleur.

(1) Cassiodori *Opera omnia; Variarum*, lib. VII. *Formula ad præceptum Urbis de architecto publicorum;* Rothomagi, 1679, t. I, p. 116.

(2) *Idem, Variarum,* lib. II, epist. 35, t. I, p. 35.

(3) « Hoc enim studio largitas nostra concedit ut et facta veterum exclusis defectibus innovemus, et nova vetustatis gloria vestiamus. » *Idem,* lib. VII, p. 116.

(4) Ce tombeau, très-détérioré, subsiste encore; c'est un édifice à deux étages, de forme décagone dans l'étage inférieur et de forme ronde dans l'étage supérieur.

Il fit aussi adopter le costume romain à ses principaux officiers.

D'après ces données que nous fournit l'histoire, on peut regarder comme constant que les Goths, dans l'ornementation des objets mobiliers, ne s'écartèrent en rien des traditions de l'antiquité.

Si les Lombards, successeurs des Goths, s'appliquèrent, principalement sous Agilulphe et Théodelinde et sous Luitprand, à suivre l'exemple des peuples qu'ils avaient vaincus, il n'est pas à supposer que ces barbares aient introduit quelque changement dans la pratique des arts qui leur était inconnue avant leur invasion en Italie. Les nombreux monuments de la grandeur des Romains qui existaient encore, et ceux qu'avait édifiés Théodoric, durent leur servir de guide; et bien qu'ils soient restés fort au-dessous des modèles qu'ils avaient suivis, si l'on en juge par les fragments de sculpture qui subsistent encore à Pavie et à Monza, on ne peut néanmoins trouver dans ces sculptures aucune originalité.

Théodelinde, reine des Lombards († 625), avait élevé une basilique en l'honneur de saint Jean-Baptiste dans la ville de Monza. Elle avait enrichi cette église d'une grande quantité de pièces d'orfévrerie [1], et notamment de couronnes votives, dont la plus précieuse, qui existe encore, est la célèbre couronne de fer. Cette couronne, à notre avis, doit provenir de Constantinople. Quant aux autres, qui ne subsistent plus, mais dont on possède des dessins, elles accusent de la lourdeur dans les détails, mais elles sont néanmoins dans la forme de

(1) PAULI WARNEFRIDI LANGOBARDI DIACONI *De gestis Langobardorum*, lib. IV, cap. XXII, apud MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, t. I, p. 459.

celles que portaient les empereurs grecs; les vases d'or qui faisaient partie des dons de la reine, et dont la forme est connue par la reproduction qui en est faite dans un bas-relief qui existe encore, conservaient jusqu'à un certain point le style de l'antiquité [1].

Les objets mobiliers enrichis de sculptures, appartenant à cette période, qui s'étend de la chute de l'empire romain (476) jusqu'à l'arrivée de Charlemagne en Italie, sont en bien petit nombre. Ils constatent au surplus la décadence de l'art à cette époque. Ainsi, l'artiste italien chargé de sculpter le diptyque de Probus Orestes, consul d'Occident en 530, s'est contenté de copier l'un des diptyques qui se trouvaient sans doute sous sa main, celui de Clémentinus, consul à Constantinople en 513. Le seul changement qu'il se permit fut de substituer dans le haut du tableau les figures de Justinien et de Théodora à celles de l'empereur Anastase et d'Ariadne, sa femme; encore la copie est-elle bien inférieure au modèle [2].

Un autre spécimen de la sculpture italienne de cette période subsiste dans le trésor de la cathédrale de Monza. Il consiste en deux tablettes d'ivoire qui décorent la couverture d'un antiphonaire. Elles passent pour avoir fait partie des présents envoyés par saint Grégoire le Grand à la reine Théodelinde. D'après les inscriptions

[1] Consulter plus loin, au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. II, § V, art. 1, notre dissertation sur le trésor de Monza.

[2] Le diptyque du consul Orestes, publié et commenté par Gori dans son *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 87, appartenait à la collection du prince Pierre Soltykoff; il a été adjugé à la vente de cette collection à M. Webb, riche amateur anglais, moyennant 10,550 francs. Le diptyque de Clémentinus appartient à celle de M. Joseph Mayer, de Liverpool; il a été publié dans les moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, B, *d*.

qui s'y trouvent gravées, ces tablettes représenteraient David et saint Grégoire. Les deux personnages sont placés comme le sont les consuls dans les diptyques, sous des arcades soutenues par des colonnes; ils portent un costume qui a quelque rapport avec celui donné à ces magistrats dans la plupart des diptyques du cinquième siècle et du sixième. Gori [1] pensait donc que ces deux tablettes formaient originairement un diptyque consulaire qui aurait été altéré pour faire des deux figures du consul un David et un saint Grégoire. Cette opinion a été presque constamment adoptée; mais M. Pulszki [2] croit que ces sculptures sont postérieures au sixième siècle, qu'elles sont bien originales et nullement le résultat de la modification qu'on aurait apportée à un diptyque consulaire plus ancien. Nous partageons complétement l'opinion de ce savant. Il est bien certain que l'artiste, ou pour mieux dire l'ouvrier ornemaniste, qui a sculpté ces deux tables d'ivoire, étant incapable sans doute de dessiner la figure humaine et de régler par lui-même l'ordonnance d'un tableau, aura pris pour modèle un diptyque consulaire; mais il a mis du sien tant qu'il a pu. Ainsi, les deux personnages sont revêtus d'une sorte de casula retroussée sous les bras, qu'il a empruntée au costume ecclésiastique de son époque. Le costume attribué aux consuls sur les diptyques n'aurait pu prendre l'ampleur donnée au vêtement supérieur que portent David et saint Grégoire. Un consul voulant se faire

(1) Gori, *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 201. Il a joint à sa dissertation la gravure de ces deux feuilles d'ivoire. Elles ont été moulées par la Société Arundel de Londres, cl. III, *c*, du catalogue de M. Oldfield, déjà cité.

(2) *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 23.

représenter, n'aurait pas manqué de se donner pour siége la chaise curule officielle, soutenue par des têtes et par des pattes de lion, en usage depuis le quatrième siècle, et telle qu'on la voit figurée notamment dans les diptyques d'Aréobindus, de Clementinus et d'Anastasius. Les têtes et les pattes de lion sont, au contraire, remplacées dans le siége sur lequel David est assis par des feuillages de mauvais goût auxquels on a cherché à donner la forme de la patte du lion. Le dernier des consuls fut Basilius pour l'année 541, et jamais à cette époque, ni à une époque antérieure, la sculpture n'avait présenté une décadence semblable à celle qui se manifeste dans les deux feuilles d'ivoire de l'antiphonaire de Monza. Les feuillages ciselés sur les piédestaux où sont posées les deux figures, et sur le fond en arrière, n'ont rien conservé du style de l'antiquité; ils sont sans caractère et n'appartiennent à aucune des époques du consulat. Ces deux plaques d'ivoire doivent avoir été faites, très-probablement même, après la mort de Grégoire le Grand (+ 604), puisqu'il y est désigné avec le titre de saint.

La cathédra d'ivoire qui est conservée dans l'église métropolitaine de Ravenne comme ayant appartenu à Maximianus, archevêque de cette ville (+ 553), est une fort belle pièce (1). Elle consiste en un siége à bras garni d'un dossier concave qui s'élève à un mètre vingt-quatre centimètres de hauteur. Le devant du siége, de soixante-trois centimètres de largeur, est décoré de cinq

(1) Elle a été reproduite par Du Sommerard dans son grand ouvrage *Les arts au moyen âge*, album, 1re série, pl. XI; on en trouvera encore une reproduction dans la traduction anglaise de notre premier ouvrage, *Handbook of the arts of the middle ages and renaissance;* London, Murray, 1855, p. 3.

figures en pied, le Christ et les évangélistes, sculptées en haut-relief. Le Christ porte un vêtement sacerdotal peu usité ; il tient de la main gauche un disque sur lequel est gravé un agneau, et bénit de la main droite. Ces figures sont placées sous des arcades à peu près semblables à celle sous laquelle se tient l'ange de notre planche IV. Le fond concave du dossier est décoré de huit bas-reliefs de la vie du Christ. Les montants de la cathédra, les deux grandes frises qui joignent les montants et bordent, en haut et en bas, les cinq figures, et les listels qui encadrent les bas-reliefs de l'intérieur du dossier, sont enrichis de sculptures en bas-relief reproduisant des ceps de vigne chargés de raisin, au milieu desquels s'élancent des lions, des cerfs, des paons et d'autres animaux. L'extérieur du dossier est orné de bas-reliefs dont les sujets sont tirés de l'Évangile. Les bas-reliefs qui se déploient sur les côtés du siége sont empruntés à l'histoire de Joseph. Dans la frise transversale supérieure on voit un sigle qui a été traduit avec raison par MAXIMIANUS EPISCOPUS. Cette belle chaise épiscopale est bien supérieure, sous le rapport de la sculpture, aux deux diptyques que nous venons de signaler. Mais elle a beaucoup souffert : plusieurs de ses bas-reliefs ont été enlevés. Toutes ses parties ne nous ont pas paru être de la même main. Les deux figures d'évangélistes, à la droite et à la gauche du Christ, sont d'un plus fort relief et d'un meilleur modelé que les autres. Elles sont taillées dans le même morceau d'ivoire que le listel d'encadrement qui les borde. Ces deux figures et les sculptures ornementales des montants et des frises ont un grand caractère, et doivent avoir été faites par un artiste

de Constantinople. Les autres figures et bas-reliefs peuvent avoir été exécutés par des artistes de Ravenne, élèves des Grecs. En traitant de la sculpture en ivoire, nous examinerons encore quelques autres pièces qui appartiennent à cette période.

III.

Dans la Gaule durant l'époque mérovingienne.

La Gaule, civilisée par les Romains, fut conquise au cinquième siècle par un peuple guerrier auquel la culture des arts était étrangère.

La masse de la population resta romaine pour ainsi dire, et les envahisseurs subirent l'empire de la civilisation. Si leur présence accrut encore la décadence de l'art, elle n'apporta aucune modification au caractère des œuvres artistiques, et l'architecture continua à s'inspirer, durant l'époque mérovingienne, des magnifiques monuments que les Romains avaient élevés. Les objets mobiliers de cette première période du moyen âge en France furent aussi empreints nécessairement du style de l'antiquité romaine.

On en trouve la preuve dans un très-curieux monument de cette époque : le trône de Dagobert, qui est aujourd'hui conservé au musée du Louvre. Ce trône faisait partie, depuis un temps immémorial, du trésor de l'abbaye de Saint-Denis ; la tradition voulait qu'il eût été fabriqué vers le commencement du septième siècle par saint Éloi. Le célèbre abbé Suger, qui constate cette tradition, le fit réparer au douzième siècle [1], et y ajouta

[1] SUGERII *Lib. de rebus in adm. sua gestis*; apud DUCHESNE, *Hist. franc. scriptores*, t. IV, p. 348.

la partie supérieure qui forme le dossier. Quant à la partie inférieure, celle qui constitue le siége proprement dit, un grand nombre d'archéologues pensaient qu'elle pouvait bien être une chaise curule antique [1]; mais M. Lenormant, dans une dissertation approfondie [2], a fort bien établi la différence qui existait entre les chaises curules du quatrième siècle et du cinquième et le trône de Dagobert; il a démontré que l'auteur de ce monument s'était inspiré d'une œuvre de l'antiquité, qu'il avait peut-être copié les têtes de panthère sur un trépied antique, mais que le reste des supports ne répondait pas au sommet et devait être le propre de l'artiste. La vignette de notre chapitre Ier de l'ORFÉVRERIE reproduit le siége de Dagobert tel qu'il avait été fait par saint Éloi [3].

Si dans l'Occident les premiers siècles du moyen âge n'avaient pas su se créer de nouvelles voies, si les beaux arts comme les arts industriels ne connaissaient d'autres lois que celles que l'antiquité leur avait transmises, les artistes s'étaient peu à peu éloignés des beaux modèles qui leur avaient été légués.

La décadence de l'art datait d'une époque antérieure à Constantin ; la translation du siége de l'empire à Constantinople n'avait fait que l'aggraver davantage en Italie, et malgré le goût de plusieurs des rois goths et lombards pour les productions artistiques, les invasions

(1) WILLEMIN, *Monuments français inédits*, pl. IV.

(2) *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 156. On trouvera là plusieurs excellentes reproductions de ce trône sous différents aspects. La traduction anglaise de notre premier ouvrage, *Handbook of the arts of the middle ages and renaissance*, en donne aussi une gravure, p. 207.

(3) Voyez à l'ORFÉVRERIE, chap. I, § II, art. II.

et les guerres qui ensanglantèrent l'Italie, et le pillage de Rome, à diverses reprises, avaient amené les arts au dernier degré d'avilissement dans cette malheureuse contrée, au commencement du huitième siècle.

A la même époque, en France, l'invasion des musulmans et les convulsions au milieu desquelles s'éteignait la dynastie mérovingienne, en avaient fait également abandonner la culture. L'Occident ne paraissait pas devoir se relever de l'état de barbarie dans lequel il était plongé, lorsque les persécutions de l'empereur iconoclaste Léon III contre les chrétiens fidèles au culte des images (726) firent émigrer en Italie une foule d'artistes de talent que les papes accueillirent avec bienveillance. Ces artistes préparèrent en Occident la renaissance de l'art, que le génie de Charlemagne, secondé par les papes Adrien I[er] et Léon III, sut bientôt faire éclore.

Mais avant de nous arrêter à cette belle époque de l'art en Occident, il faut revenir sur nos pas pour nous occuper de la marche des arts dans l'empire d'Orient depuis Constantin.

§ II.

DE L'ART ET PARTICULIÈREMENT DE LA SCULPTURE DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

I.

De Constantin (325) *à Justinien* (527).

En 325, Constantin résolut de donner une nouvelle capitale à l'empire romain. Il avait eu d'abord l'intention de rebâtir Troie, mais ce projet fut bientôt abandonné. L'admirable position de Byzance lui fit choisir cette ville, dont il entreprit la reconstruction et à laquelle il donna son nom. Il en traça lui-même la nouvelle enceinte, qui

comprit une étendue d'environ cinq lieues. La ville s'éleva comme par enchantement. Des places publiques, des églises, des palais, des aqueducs, des marchés, des fontaines, des cirques et des théâtres, furent construits ou agrandis, et couvrirent bientôt l'immense emplacement que Constantin avait donné à la nouvelle Rome. Tout ce qui pouvait contribuer à la magnificence d'une vaste capitale s'y trouva réuni. Elle put être dédiée en 330.

Les forêts qui couvraient les rives de la mer Noire et les carrières de marbre de l'île de Proconèse avaient pu fournir une quantité inépuisable de matériaux aux architectes que Constantin avait appelés de la Grèce et de l'Italie; mais son pouvoir ne pouvait aller jusqu'à ranimer le génie des Phidias, des Lysippe et des Praxitèle. Dans l'état de dépérissement où languissait alors la statuaire, Constantin n'aurait pu trouver un assez grand nombre d'artistes capables de décorer de statues et de bas-reliefs les nombreux palais, les portiques et les places publiques de la nouvelle capitale. Mais aucune considération ne pouvait arrêter l'empereur dans l'accomplissement de la ferme volonté qu'il avait de rendre Constantinople la rivale de Rome. Par ses ordres, les villes de la Grèce et de l'Asie furent dépouillées de leurs plus riches ornements, et bientôt la nouvelle ville fut enrichie d'une quantité innombrable de chefs-d'œuvre de la statuaire antique; les plus précieuses statues des anciens dieux, des héros et des grands hommes de l'antiquité contribuèrent à son embellissement. Parmi les plus remarquables, il faut citer le Jupiter de Dodone, la Minerve de Linde de la main de Scyllis et de Dipœne, statuaires du siècle de

Cyrus[1], l'Apollon Pythien et celui de Sminthe, la Rhéa que les Argonautes avaient placée sur le mont Dindyme, les Muses enlevées de l'Hélicon, le groupe de Persée et Andromède pris à la ville d'Iconium en Phrygie, et un Apollon colossal de bronze attribué à Phidias; cette statue, à laquelle on mit sur la tête une couronne de rayons, un sceptre dans la main droite et le globe du monde dans la gauche, reçut le nom de Constantin. Parmi plus de soixante statues remarquables que Constantin avait aussi enlevées de Rome, on citait celles d'Auguste, de Trajan et d'Adrien.

Les bains de Zeuxippe, commencés par Sévère et que Constantin avait augmentés et embellis, furent enrichis de plus de soixante statues de bronze qui périrent toutes dans l'incendie allumé lors de la grande émeute qui surgit en 532, sous le règne de Justinien. L'Hippodrome reçut aussi toute sorte d'embellissements; la spina, sorte de plate-forme qui s'élevait entre les deux bornes autour desquelles tournaient les chars, fut décorée d'un obélisque et de nombreuses statues. On y remarquait le trépied consacré dans le temple de Delphes après la défaite de Xerxès.

Les successeurs de Constantin imitèrent son exemple, et s'appliquèrent à enrichir Constantinople des merveilles de la sculpture antique. La fermeture, puis la démolition des temples des faux dieux, se prêtèrent on ne peut mieux à leurs desseins; les statues et les bas-reliefs arrachés à ces monuments vinrent embellir la nouvelle capitale de l'empire.

(1) Winckelmann, *Histoire de l'art*, traduit par Hubert; Leipzig, 1781, t. III, p. 269.

C'est ainsi que Théodose le Jeune (408 † 450) enleva du temple de Mars à Athènes les éléphants de bronze qu'il plaça à la porte Dorée (1), et de l'île de Chio, les fameux chevaux de bronze (2) qui décorent aujourd'hui la façade de l'église Saint-Marc à Venise. Justinien fit transporter du temple d'Éphèse dans la Chalcé, splendide édifice qui servait de vestibule au grand palais, huit statues et deux chevaux d'une admirable beauté (3).

Au commencement du sixième siècle, Constantinople renfermait donc une quantité considérable des plus beaux ouvrages de la statuaire antique (4).

Cette réunion de tant de chefs-d'œuvre avait porté d'heureux fruits. Elle donna une grande émulation aux artistes que Constantin et ses successeurs employèrent pour élever de nouvelles statues. L'art se releva peu à peu de la décadence où il était tombé, et déjà une grande amélioration se faisait sentir à l'époque de Théodose le Grand, si l'on en juge par les bas-reliefs du piédestal de l'obélisque relevé par ce prince dans l'Hippodrome (5), et par ceux de la colonne qui portait son nom, que

(1) ANONYMI *Antiq. Const.*, lib. I; apud BANDURI, *Imperium orientale*, t. I, p. 21.

(2) *Idem*, lib. III; ap. BANDURI, t. I, p. 41; CODINI *Excerpta de Antiq. Constant.*; Bonnæ, p. 47 et 53.

(3) *Antiq. Const.*, lib. I; apud BANDURI, t. I, p. 7.

(4) Nous aurions pu multiplier les citations et donner l'énumération de toutes ces belles œuvres, mais il n'entre pas dans notre plan d'écrire l'histoire de la statuaire; si l'on veut plus de détails sur cet intéressant sujet, on peut consulter le savant ouvrage de Du Cange, *Constantinopolis christiana*, et les dissertations de HEYNE, dans le recueil des Mémoires de la Société de Gœttingue, *Commentationes Societatis regiæ Gottingensis*, vol. XI, XII et XIII.

(5) D'AGINCOURT en a donné la gravure, *Histoire de l'art*, t. II, p. 39, et t. IV, sculpt., pl. X. On possède aujourd'hui de très-belles photographies de ces bas-reliefs.

Banduri [1] et d'Agincourt [2] ont publiés d'après un dessin attribué à l'un des deux Bellin.

La statuaire fut en grand honneur sous le règne d'Arcadius et surtout sous celui de Théodose II (408 † 450), qui était un amateur des arts et artiste lui-même, car il savait peindre et modeler, et se délassait souvent des fatigues de l'administration par la culture de ces deux arts. Sous ces princes un grand nombre de statues furent érigées à Constantinople. On peut en citer plusieurs de Théodose le Grand, notamment sa statue équestre de bronze placée dans le Milliaire [3]; et celle d'argent, de sept mille quatre cents livres, que fit faire Arcadius; les statues équestres d'Arcadius et d'Honorius et celle de Théodose le Jeune [4]; la statue d'or du même prince que le préfet du prétoire Aurélien fit élever dans l'enceinte du Sénat [5].

L'impératrice Pulchérie, Zénon († 491) et Anastase († 518), protégèrent également les arts.

Nous croyons pouvoir attribuer à l'époque théodosienne un diptyque d'ivoire du plus grand intérêt, appartenant au trésor de l'église cathédrale de Monza. Les feuilles de ce diptyque, aujourd'hui séparées, recouvrent un manuscrit des Dialogues de saint Grégoire le Grand qui passe pour avoir été envoyé par ce saint pape à la reine Théodelinde. L'une des feuilles reproduit une femme revêtue d'une tunique talaire serrée à la taille par une riche ceinture et d'un léger manteau relevé sur le bras

(1) *Imperium orientale,* t. II, p. 513 et seq.
(2) *Histoire de l'art,* t. II, p. 40, et t. IV, pl. XI.
(3) ANONYMI *Antiq. Const.,* lib. I; ap. BANDURI, *Imper. orient.,* p. 11
(4) *Idem,* lib. II; ap. BANDURI, t. I, p. 36.
(5) *Chron. pascale,* ad an. 415; Bonnæ, p. 573.

gauche. Sa tête est couverte d'une coiffure assez singulière sur laquelle nous allons revenir; ses oreilles et son cou sont chargés de perles. A sa droite est un enfant de onze à douze ans, vêtu d'une courte tunique, et pardessus, d'une toge descendant jusqu'aux pieds qui est rattachée sur l'épaule droite par une fibule remarquable; de la main gauche il tient un livre ou plutôt un diptyque, la droite est pliée comme pour donner la bénédiction à la manière grecque avec l'index et le doigt du milieu, le pouce étant plié sur les deux derniers doigts. La seconde feuille représente un homme couvert d'une courte tunique et d'une chlamyde rejetée en arrière et attachée sur l'épaule par une fibule semblable à celle qui décore la toge de l'enfant. Ces deux vêtements sont enrichis d'ornements et de figures tissés dans l'étoffe. On les nommait imaginati, et ils n'étaient portés que par des personnages d'une haute importance. L'homme de notre diptyque tient une lance, il porte la courte épée des Romains attachée à un ceinturon enrichi de pierreries, et s'appuie sur un bouclier bombé, de forme ovale, dont le haut est décoré d'un médaillon renfermant deux portraits [1].

Les avis sont partagés sur la question de savoir quels sont les personnages représentés dans ce diptyque. Gori s'est livré sur ce point à une longue dissertation, et il a facilement écarté l'opinion de ceux qui avaient cru y reconnaître soit Sigebert, roi d'Austrasie, Brunehaut et

[1] Ce diptyque a été publié par Gori dans son *Thesaurus diptychorum*, t. II, p. 219, et moulé par la Société Arundel de Londres, classe II, *b*, du catalogue déjà cité. Il a été gravé dans les *Annales archeologiques*, t. XXI, p. 221; nous en donnons la reproduction dans la planche II de notre Album, d'après une photographie.

leur fils Childebert, soit Éthelbert l'Anglo-Saxon et sa femme Berthe, soit Agilulphe, Théodelinde et Adaloald leur fils. Gori regardant comme un fait constant et établi que le diptyque provenait d'un don de saint Grégoire à Théodelinde, rejette également la supposition que les personnages représentés soient l'empereur Maurice, sa femme Constantine et leur fils Flavius Théodose, qui fut déclaré Auguste par son père en 595, parce que Maurice ayant été l'ennemi du pape saint Grégoire et des Lombards, on ne pouvait supposer que son portrait eût été conservé par Théodelinde. Il verrait plutôt dans ce diptyque, mais sans soutenir beaucoup son opinion, l'empereur Phocas, sa femme Léontie et leur fils. La supposition à laquelle il s'attache de préférence est celle-ci : le guerrier serait Sextus Anicius Pétronius Probus, consul en 371 et préfet du prétoire sous les empereurs Valens et Valentinien, qui mourut antérieurement à l'année 395; la matrone, Anicia Faltonia Proba, sa femme, fille, épouse et mère de consuls, qui jouissait d'une haute réputation de sainteté. Probus et Faltonia eurent trois enfants, Olybrius et Probinus, qui furent consuls en 395, et Anicius Probus, nommé questeur pour la même année. Gori pense que c'est celui-ci qui est représenté à côté de sa mère, et que c'est à l'occasion de sa questure que le diptyque a été fait pour être envoyé en présent. Enfin il appuie son opinion sur ce que saint Grégoire appartenant à la famille Anicia, il est tout naturel qu'il ait eu en sa possession les portraits de ses ancêtres.

Nous ne pouvons partager l'opinion de Gori. Il n'est pas possible d'admettre que le diptyque représente l'empereur Phocas et sa femme. Il est vrai que Phocas après

s'être fait couronner empereur, envoya son image et celle de sa femme à Rome en 603. Elle fut reçue avec acclamation par le clergé, le sénat et le peuple, et saint Grégoire la déposa dans l'église Saint-Césaire [1]; mais les historiens ne font aucune mention du fils qu'auraient eu Phocas et Léontie. Théophylacte Simocatte, qui a écrit l'histoire de l'empereur Maurice et de l'usurpation de Phocas, et Nicéphore, qui a donné la suite du règne de Phocas, ne parlent en aucune façon d'un fils qu'aurait eu ce tyran.

Quant à la supposition de Gori, elle ne nous paraît pas davantage admissible. Quelle qu'ait été la réputation de sainteté et la position de l'époux d'Anicia Faltonia Proba, on ne peut admettre que cette femme ait pu prendre place sur un diptyque. A quel titre aurait-elle présenté, pour ainsi dire, le jeune questeur? Pourquoi la figure de Pétronius Probus, qui était mort en 395, aurait-elle été reproduite à côté de celle de son fils? L'âge du jeune garçon ne permettait pas à Gori d'y voir l'un des deux fils aînés de Pétronius Probus, il ne pouvait donc y reconnaître que le troisième fils, qui fut seulement questeur. Or, une loi du code Théodosien de l'an 384 interdisait à tout autre qu'aux consuls de donner des diptyques d'ivoire.

A ces raisons nous en ajouterons une autre qui nous paraît concluante, c'est que la correction du dessin, l'élégance et la belle exécution de la sculpture du diptyque ne permettent pas de reconnaître là une production des artistes italiens de la fin du quatrième siècle. Nous trouvons un point de comparaison dans le tom-

(1) Baronius, *Annales ecclesiastici*, ad annum 603.

beau même qu'Anicia Faltonia Proba fit élever à son mari [1] : le Christ et les Apôtres y sont représentés en pied ; les figures sont d'une monotonie insignifiante, droites et roides dans leur pose et dans leurs draperies ; l'exécution est rude et bien éloignée de la finesse de notre diptyque. M. Pulszki [2] reconnait dans le diptyque de Monza l'empereur Théodose II et Galla Placidia avec son fils Valentinien III. Les deux portraits qui se voient sur le bouclier seraient ceux d'Arcadius, père de Théodose, et d'Honorius, son oncle, ses prédécesseurs. M. Pulszki fait remarquer que le costume du jeune garçon du diptyque de Monza a beaucoup d'analogie avec celui que porte Flavius Félix, consul en 428, dans la seconde feuille de son diptyque [3], et que la fibule de forme singulière qui attache la toge de ce consul se trouve aussi, dans le diptyque de Monza, sur la toge du jeune garçon et sur la chlamyde du guerrier, d'où il conclut que les deux diptyques appartiennent à la même époque. Nous partageons complétement l'opinion de M. Pulszki relativement à la femme et à l'enfant représentés sur le diptyque de Monza, et aux raisons qu'il a données nous croyons pouvoir en ajouter d'autres. Quelle est la femme qui, à la fin du quatrième siècle ou au commencement du cinquième, a pu avoir une position assez élevée pour être représentée dans un diptyque a côté d'un jeune empereur? car l'action de bénir de la

(1) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, t. II, p. 33, et t. IV, sculpture, pl. VI. Ce tombeau est conservé dans Saint-Pierre de Rome.

(2) *Catalogue of the Fejervary ivories, in the Museum of J. Mayer*; Liverpool, 1856, p. 19.

(3) On en voit la gravure dans Gori, *Thesaurus diptych.*, t. I, p. 129, et dans Banduri, *Imp. orient.*, t. II, p. 492.

main droite, donnée par le sculpteur au jeune garçon du diptyque, ne peut convenir qu'à un saint personnage ou à un souverain [1]. On ne voit réellement à nommer que Galla Placidia, fille de Théodose le Grand, sœur des empereurs Honorius et Arcadius, mère et tutrice de son fils Valentinien III. Elle avait eu ce fils en 419 de son mariage avec Constance, l'un des généraux d'Honorius, qui, en 421, avait été déclaré Auguste et associé à l'empire. Après la mort de Constance (421), Placidia s'étant brouillée avec Honorius, se réfugia à Constantinople auprès de Théodose II, son neveu, et peu après, Honorius étant mort sans postérité (423), Théodose, à la demande de Placidia, conféra le titre de César à Valentinien et consentit bientôt après à le reconnaître pour empereur d'Occident. Placidia, à qui Théodose avait donné la qualité d'Auguste, vint en Italie avec son fils, et gouverna l'empire pendant la longue minorité de celui-ci. On comprend dès lors que la régente de l'empire ait pu être associée à son fils dans un diptyque. Celui dont nous nous occupons aura été fait à l'occasion du troisième consulat de Valentinien III, qu'il faut rapporter à l'année 430 [2]; Valentinien avait alors onze ans, et c'est bien l'âge qu'on peut attribuer au jeune garçon du diptyque. La singulière coiffure que porte la femme qui y est reproduite vient établir aussi qu'elle était impératrice. Cette coiffure, de forme tout orientale, consiste dans une sorte de bourrelet ou turban surmonté d'un

(1) Les empereurs chrétiens étaient dans l'usage de donner leur bénédiction au peuple; CONST. PORPHYR., *De cer. aulæ Byz.*, cap. LXIV; Bonnæ, 1829, p. 291. — JULES LABARTE, *le Palais impérial de Constantinople et ses abords*; Paris, 1861, p. 54, 82, 181.

(2) *L'art de vérifier les dates*; Paris, 1783, t. I, p. 358.

appendice; elle paraît avoir été adoptée par les impératrices d'Orient. On la retrouve, en effet, avec la simple addition d'une croix, sur la tête d'Eudoxie, femme d'Arcadius, dans une médaille d'or de cette princesse dont Baronius a donné la gravure [1], et plus tard, sur la tête de Théodora, femme de Justinien (527 ✝ 565), dans un médaillon gravé au haut du diptyque d'Orestes, consul d'Occident pour l'année 530 [2]. Cette coiffure se retrouve encore recouverte d'un voile sur la tête de la sainte Vierge, dans des images byzantines de la Mère du Christ remontant à des époques très-anciennes.

Cette circonstance indiquerait déjà que le diptyque de Monza est d'origine constantinopolitaine; mais si on veut le comparer avec celui du consul d'Occident Flavius Félix, qui est du même temps, et avec les sculptures romaines de la fin du quatrième siècle, comme celles du tombeau de Probus, ou du commencement du cinquième, on acquerra la preuve que l'Italie ne produisait pas à cette époque, où elle était envahie par les barbares, des œuvres qui, soit pour la correction du dessin, soit pour la finesse de l'exécution, pussent approcher du diptyque de Monza. Le style de cette sculpture se rapproche beaucoup au contraire de celui des bas-reliefs du piédestal de l'obélisque relevé par Théodose [3]. Le costume du jeune Valentinien est semblable à celui porté par Théodose, qui est sculpté sur ce piédestal debout, dans sa loge, présidant aux jeux du cirque.

(1) BARONIUS, *Annales ecclesiastici,* ad ann. 395; Lucæ, 1740, t. VI, p. 196.

(2) Il a été gravé par GORI, *Thesaurus diptychorum,* t. II, p. 104.

(3) D'AGINCOURT, *Histoire de l'art,* t. IV, sculpt., pl. X.

Un archéologue avait proposé de reconnaître dans l'enfant du diptyque de Monza Valentinien II, et dans la femme, Justine sa mère. Celle-ci fut en effet tutrice de son fils, qui était âgé de quatre ans au moment où il fut proclamé empereur, en 375, par les légions d'Illyrie; mais l'empereur Gratien, frère aîné de Valentinien II [1], gouverna seul tout l'Occident jusqu'à sa mort (383). Justine n'eut jamais une grande autorité dans l'Empire; chassée de l'Italie par le tyran Maxime, elle mourut à Thessalonique en 388. Justine, au surplus, était arienne, et saint Grégoire n'aurait pas envoyé le portrait de cette princesse à Théodelinde, qui s'efforçait d'éteindre l'arianisme dans ses États. L'âge de dix à onze ans qu'on doit donner au jeune garçon du diptyque de Monza ne convient pas d'ailleurs à Valentinien II, qui fut consul pour la première fois en 376, à l'âge de cinq ans, pour la seconde fois en 378, à sept ans, et pour la troisième fois en 387 seulement, lorsqu'il avait atteint sa seizième année [2].

Quant au guerrier représenté sur l'une des feuilles du diptyque, nous ne pouvons y voir Théodose II, comme le veut M. Pulszki. Ce guerrier porte une barbe épaisse, et toutes les médailles de cet empereur nous le représentent avec le menton rasé, de même que ses prédécesseurs. Jusqu'à Phocas, les empereurs d'Orient n'ont pas porté de barbe. Le diptyque eût-il été fait en Italie, est-il supposable que l'artiste qui aurait eu à représenter Théodose lui eût donné une barbe, lorsque les monnaies qu'il avait sous les yeux le représentaient imberbe et que l'usage des empereurs romains était d'avoir

(1) Lebeau, *Histoire du Bas-Empire*, t. IV, p. 53.
(2) *L'art de vérifier les dates*; Paris, 1783, t. I, p. 357.

le menton rasé? M. Didron [1] a pensé qu'on devait voir dans ce guerrier Aétius ou Boniface. En 430, époque du troisième consulat de Valentinien, Boniface, gouverneur des provinces d'Afrique, avait levé contre Galla Placidia l'étendard de la révolte. Le général Aétius, au contraire, après avoir vaincu les Francs en 428, était revenu en Italie. Nommé général des armées romaines, il fit massacrer Félix, personnage consulaire qui voulait traverser son pouvoir, et il gouvernait en maître la cour de Ravenne et l'empire d'Occident à cette époque de 430 [2]. On conçoit qu'il ait pu, par une flatterie de Placidia, qui avait grand intérêt à le ménager, être associé à elle-même pour accompagner le jeune consul sur son diptyque.

Nous citerons encore quatre diptyques consulaires antérieurs au règne de Justinien.

Le premier est celui de Taurus Clémentinus, qui fut consul en Orient pour l'année 513 [3]; il appartient aujourd'hui à la collection de M. Joseph Mayer de Liverpool.

Le second reproduit Anastasius, consul d'Orient pour l'année 517. Il était connu autrefois sous le nom de Leodiense; l'une de ses feuilles a passé de Liége dans la Kunstkammer de Berlin [4].

(1) *Annales arch.*, t. XXI, p. 225.

(2) LEBEAU, *Hist. du Bas-Empire;* Paris, 1825, t. VI, p. 53.

(3) GORI, *Thes. diptych.*, t. I, p. 229, en a donné la gravure avec une dissertation intéressante. Il fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, B, *d*, du Catalogue déjà cité, et a été décrit par M. PULSZKI, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 40.

(4) GORI, *Thes. diptych.*, t. I, p. 1 et 263, en a donné la gravure; il est compris dans les moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, B, *f*, du Catalogue.

Le troisième, du même consul, appartient aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris, département des manuscrits. Il provient de l'église cathédrale de Bourges [1]. Nous en donnons la reproduction dans la planche III de notre Album, d'après une photographie prise sur l'original.

Le quatrième est celui de Théodorus Philoxénus, consul pour l'Orient en l'année 525. Il avait été donné par Charles le Chauve à l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne. Il est conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [2].

Dans les trois premiers, le consul est assis sur la chaise curule d'ivoire, revêtu des riches habits consulaires adoptés à la fin du cinquième siècle; il tient de la main droite la mappa circensis, avec laquelle il donnait le signal des jeux; de la gauche, le scipio, sceptre consulaire. En arrière de Clémentinus, on voit deux femmes casquées, richement vêtues, avec collier et pendants d'oreilles; elles tiennent à la main, l'une un sceptre, l'autre une enseigne. Ces femmes doivent personnifier Rome et Constantinople; dans le haut des trois diptyques sont des médaillons qui renferment des portraits [3].

(1) Gori en a donné la gravure, t. I, pl. XII; on la trouve aussi dans le *Trésor de numismatique et de glyptique*, bas-reliefs, Ire partie, pl. XVII.

(2) Gori, *Thesaurus diptych.*, t. II, pl. XV, et Banduri, *Imp. orientale*, t. II, p. 492, en ont donné la gravure. Il est décrit dans le Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité, n° 3266.

(3) On peut lire dans Gori, *Thes. diptych.*, t. I, p. 1 et suiv., une intéressante dissertation du R. P. Wilthem, sur les vêtements et les insignes des consuls, et consulter aussi celle de Du Cange, *De imperatorum Const. numismatibus*, à la suite de son *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*; Parisiis, 1850, t. VII.

Le diptyque de Philoxénus se compose de trois médaillons superposés et liés par une bandelette. Dans le médaillon supérieur de chacune des feuilles, Philoxénus est représenté à mi-corps; il tient de la main droite la mappa circensis, et de la gauche un sceptre surmonté du buste de l'empereur Justin Ier. Dans les médaillons inférieurs, des bustes de femmes, habillées richement, tiennent des deux mains une enseigne sur laquelle paraît une couronne de laurier. Elles pourraient bien personnifier les deux capitales de l'empire, comme dans le diptyque de Clémentinus.

Les consuls, à leur entrée en charge, distribuaient une assez grande quantité de diptyques; ces feuilles sculptées ne pouvaient donc être toutes confiées à des artistes de mérite, aussi laissent-elles beaucoup à désirer, pour la plupart, sous le rapport du dessin. Le costume officiel du consul était d'ailleurs d'une richesse et d'une roideur peu favorables à la disposition des draperies. Les diptyques du consul Anastasius sont les meilleurs; ils se font remarquer par une grande délicatesse d'exécution. Les règles de la perspective sont complétement méconnues, il est vrai, dans les bas-reliefs qui représentent les jeux du cirque, mais les petites figures de ces bas-reliefs sont d'un dessin assez correct; elles ont du mouvement et de l'expression.

II.

De Justinien (527) *à Léon l'Isaurien* (717).

D'après ce que nous avons rapporté plus haut, on peut regarder comme constant que Justinien, en montant sur le trône, trouva une grande quantité d'excel-

lents artistes auxquels il put confier les nombreux travaux d'art qu'il ne cessa de faire exécuter durant tout le cours de son règne de trente-huit années. Sous son heureuse influence, la renaissance de l'art, préparée par ses prédécesseurs, devint complète. Elle était le résultat de l'étude des beaux monuments de la statuaire antique, répandus à profusion sous les yeux des artistes constantinopolitains, qui, à n'en pas douter, cherchèrent à s'inspirer des traditions de l'antiquité et à se rapprocher autant que possible du style des grands artistes de l'ancienne Grèce. Il n'existe dans les musées de l'Europe aucune œuvre de la statuaire qu'on ait attribuée à cette belle époque de l'art chez les Byzantins. Il ne paraît pas possible cependant que rien n'ait survécu du nombre immense de statues taillées ou fondues sous les successeurs de Constantin, et l'on serait tenté de croire que quelques-uns de ces ouvrages, sauvés de la destruction, passent aujourd'hui pour des œuvres antérieures à la décadence de l'art.

Les monuments des arts en différents genres qui subsistent de l'époque de Justinien tendent au surplus à démontrer cette vérité, que les artistes de ce temps s'étudiaient à imiter les productions antiques, ou que tout au moins ils s'en inspiraient.

Nous citerons en premier lieu les charmantes miniatures d'un manuscrit in-folio de la Bibliothèque impériale de Vienne dont la date est certaine. Ce manuscrit, qui renferme les œuvres du célèbre médecin Dioscorides, fut écrit pour Juliana Anicia. Cette princesse, fille de l'empereur Olybrius († 472), et qui, par sa mère Placidie, descendait de Théodose II, habitait à Constantinople, où

elle mourut dans les premières années du règne de Justinien. Les six grandes miniatures qui enrichissent ce beau livre sont toutes empreintes du style de l'antiquité. Lambécius en a donné des gravures dans ses Commentaires sur la Bibliothèque impériale de Vienne [1]; mais ces gravures ne les rendent que très-imparfaitement, et, pour en faire apprécier le mérite à nos lecteurs, nous avons fait faire une reproduction très-fidèle de la miniature, malheureusement détériorée, qui reproduit la figure de Juliana Anicia elle-même [2]. La princesse est assise sur une sorte de chaise curule antique, entre la Prudence et la Magnanimité; un petit génie, nu et ailé, lui présente un livre ouvert. Dans un encadrement élégant, formé par un câble d'or, l'artiste a peint dans huit compartiments des génies occupés à sculpter, à peindre, et à différents travaux de construction, par allusion sans doute à l'édification de la belle église que Juliana avait fait élever à Constantinople en l'honneur de la Vierge mère de Dieu. Ces petites figures rappellent les peintures décoratives retrouvées à Pompéi et à Herculanum. Dans deux miniatures, le peintre a représenté les plus fameux médecins grecs. Il ne les a pas, pour la plupart, revêtus de costumes, mais il les a drapés à son goût, en suivant en cela l'exemple que lui donnaient les grands statuaires des figures héroïques de l'antiquité, qui préféraient la draperie au costume [3]. Dioscorides est représenté lui-même, dans deux autres miniatures,

(1) Petri Lambecii *Commentariorum de Bibl. Cæsarea libri;* Vindobonæ, 1768, pars prima, p. 119 et seq.

(2) Voyez la planche LXVIII de notre Album.

(3) On trouvera dans les *Arts somptuaires,* planches, t. I, la reproduction en couleur de ces deux miniatures.

avec une femme qui reproduit allégoriquement le génie de l'invention Εὕρεσις. Les costumes, l'architecture du lieu où la scène se passe, tout dans ces peintures a été inspiré par les productions antiques.

Nous pouvons tirer une autre preuve d'un manuscrit grec de la Bibliothèque vaticane [1] renfermant la *Topographie chrétienne* de Cosmas, marchand et navigateur qui termina ses jours dans un monastère sous le règne de Justinien. Winckelmann, voulant justifier son opinion sur la conservation des grands principes de l'art à Constantinople, a cité ce manuscrit. « L'une des peintures que l'on » y trouve, dit ce savant dans son *Histoire de l'art de l'an-* » *tiquité,* représente le trône du roi David, et au-dessous » deux danseuses qui sont avec leurs robes retroussées » et qui tiennent des deux mains une draperie flottante » par-dessus la tête. Les figures sont si belles qu'il faut » croire qu'elles sont copiées d'après un ancien ta- » bleau [2]. » Si l'éloge que Winckelmann donne à la peinture est un peu exagéré, son appréciation du caractère des figures subsiste en entier : elles sont bien empreintes du style de l'antiquité. Seulement, on ne doit pas supposer qu'elles sont la copie d'une peinture antique. Si elles étaient seules de ce style, on pourrait admettre cette opinion, mais les miniatures du manuscrit de Dioscorides et d'autres monuments des arts du sixième siècle ne doivent laisser aucun doute sur l'originalité de ces figures de danseuses. Le peintre les a faites dans le style de l'antiquité, parce qu'il était généralement adopté de son temps.

(1) N° 699 du Catalogue de cette bibliothèque.

(2) *Histoire de l'art de l'antiquité,* traduit par HUBER; Leipzig, 1781, t. III, p. 270.

Nous devons faire remarquer cependant que Winckelmann s'est trompé quant à l'âge du manuscrit de la Bibliothèque vaticane, qui est du huitième siècle ou du neuvième et non du sixième; mais Montfaucon [1] fait observer que ces miniatures ont été copiées sur un manuscrit plus ancien et très-probablement sur un autographe de Cosmas. Ces miniatures, en effet, s'éloignent entièrement du style du neuvième siècle et appartiennent bien à celui du sixième. Elles peuvent donc, comme celles de Dioscorides, justifier le caractère général de l'art à l'époque de Justinien.

Il existe aussi de la même époque plusieurs mosaïques. Malgré la roideur des contours et des draperies, dont ce genre de peinture ne peut se défendre entièrement, on y rencontre une grande simplicité dans la composition, de la sobriété dans les ornements et de la pureté dans le dessin. Les plus belles existent encore dans le temple splendide de Sainte-Sophie de Constantinople, élevé par Justinien. Les Turcs, après avoir converti l'église en mosquée, recouvrirent d'une épaisse couche de badigeon toutes les figures chrétiennes exprimées en mosaïque; mais le sultan ayant prescrit, en 1847, la restauration de Sainte-Sophie, l'architecte Fossati, qui en fut chargé, profita de cette circonstance pour délivrer de leur chaux séculaire toutes ces belles productions de l'art du sixième siècle. Le roi de Prusse ayant eu connaissance du fait, chargea M. de Salzenberg, son architecte, de se transporter à Constantinople pour y relever le plan de Sainte-Sophie et des autres édifices byzantins

(1) *Collectio nova Patrum et scriptorum Græcorum;* præfatio, in COSMÆ *Topograph. christ.*, t. II.

dans lesquels il serait possible de pénétrer, en copier tous les ornements subsistants et dessiner les figures et les sujets exprimés en mosaïque. M. de Salzenberg s'est acquitté avec zèle et talent de l'importante mission qui lui était confiée, et dans un excellent ouvrage, publié par les ordres de S. M. le roi de Prusse [1], il a donné, en trente-neuf planches exécutées avec soin, le plan de différentes églises byzantines et les dessins des colonnes, des pilastres, des arcs et des mosaïques de marbre et de verre dont ces monuments sont enrichis. Le temple de Sainte-Sophie fournit à lui seul la matière de vingt-sept planches.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des questions d'architecture ; en traitant plus loin de l'art de la mosaïque, nous parlerons des ornements des voûtes, du pavé et des moyens matériels de l'exécution ; nous voulons seulement examiner maintenant les tableaux et les figures en mosaïque qu'on peut faire remonter à l'époque de Justinien, afin d'en tirer de nouvelles inductions sur le style que les artistes de ce temps avaient adopté.

Dans la demi-coupole du béma (le sanctuaire où s'élevait l'autel) on voit un archange ; il porte une longue tunique décorée par le bas d'un orfroi d'or, et, par-dessus, une chlamyde attachée sur l'épaule droite et retroussée sur la main gauche qui tient un globe. Le dessin de cette figure est irréprochable ; les plis des vêtements sont largement disposés. Nous avons reproduit cette belle mosaïque dans la planche CXIX de notre Album.

Sur les murs de la nef, au-dessus des arcs sud et nord,

(1) W. Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert;* Berlin, 1854.

il existait un riche développement de figures. Les sept niches figurées sous la première rangée des croisées, de chaque côté, contenaient des martyrs et des évêques des premiers siècles; au-dessus, sur les piliers des fenêtres, on voyait les prophètes. Dans les planches XXVIII et XXIX, M. de Salzenberg a reproduit en couleur six de ces figures; elles représentent saint Anthime, saint Basile, saint Grégoire le Théologien, saint Denis l'Aréopagite, saint Nicolas et saint Grégoire l'Arménien. Ces figures portent toutes le même costume ecclésiastique blanc, qui laissait peu de carrière à l'imagination de l'artiste; néanmoins, elles ne présentent aucune roideur malgré leur gravité; le dessin en est correct et les visages ont de l'expression.

Dans les planches XXX, XXXI et XXXII, M. de Salzenberg a donné les dessins d'un assez grand nombre de figures prises dans différentes parties de l'édifice; elles témoignent toutes d'un art fort avancé. Le tableau mosaïque le plus important est placé dans le tympan au-dessus de la porte principale du narthex (vestibule qui précède la nef). Nos lecteurs en verront la reproduction dans la planche CXVIII de notre Album. Le Christ est assis sur un trône et bénit, de la main droite, les fidèles qui entrent dans le temple; de la gauche, il tient le livre des Évangiles. La tête du Sauveur paraît reproduire un type particulier; elle est empreinte d'une expression de sévérité tempérée par la douceur. Il porte une longue robe blanche enrichie de deux bandes d'or qui s'étendent des épaules jusqu'au bas, et par-dessus, un manteau blanc qui descend de l'épaule gauche et enveloppe le corps. Tous ces vêtements blancs étaient prescrits aux pre-

miers chrétiens par leurs austères principes, afin de former contraste avec ceux des païens, qui étaient bariolés de différentes couleurs : il n'y a, dans l'église Sainte-Sophie, que la Vierge Marie qui fasse exception et dont l'habillement soit en étoffe de couleur. Aux pieds du Christ est prosterné un empereur (l'empereur Justinien, dit M. de Salzenberg), dont la tête est ornée d'un diadème que surmonte une croix ; sa robe bleue, enrichie de perles aux bras et aux poignets, est recouverte d'une ample chlamyde en étoffe verdâtre décorée de dessins d'or. Sur le fond du tableau sont disposés deux médaillons dans lesquels on a représenté, en buste, la Vierge et saint Michel : la tête de la Mère du Christ est d'une beauté tout hellénique et d'une régularité parfaite ; celle de l'archange est sévère et paraît empruntée à quelque tête antique de l'Apollon Pythien. Cette magnifique peinture en mosaïque est bien évidemment de la meilleure école byzantine, de celle qui améliora son style, sous l'impulsion de Justinien, par l'étude des chefs-d'œuvre de la statuaire antique. Mais le souverain prosterné aux pieds du Sauveur ne saurait être cet empereur. Sur toutes les médailles, de même que dans la mosaïque de Saint-Vital dont nous allons parler, Justinien est représenté, comme ses prédécesseurs, avec le menton rasé, et nous avons là, au contraire, un empereur barbu. Le premier des empereurs byzantins qui ait porté la barbe fut Phocas (602 † 610) ; mais il répugne de voir dans ce souverain humblement prosterné aux pieds du Christ, cet obscur soldat qui, devenu empereur par la révolte des troupes, fit massacrer le vertueux Maurice et ses enfants, et ne considéra le pouvoir su-

prême que comme un moyen de donner carrière à ses débauches et à sa cruauté. Nous y verrions plutôt Héraclius, qui renversa le tyran et fut proclamé empereur en 610. Vainqueur des Perses, il régna trente années, durant lesquelles il se signala par son courage, sa justice et sa piété. Héraclius est représenté sur ses médailles avec une barbe épaisse et couronné du stemma crucifère, comme est l'empereur dans la mosaïque du narthex de Sainte-Sophie.

On voit encore dans l'église Saint-Vital de Ravenne, sur les murs du sanctuaire en arrière de l'autel, deux mosaïques où sont représentés, dans l'une, Justinien avec ses officiers, dans l'autre, Théodora avec les femmes de sa suite; le saint évêque Maximianus, tenant une croix à la main, est debout auprès de Justinien. Du Cange, dans son *Histoire des familles byzantines*, et Ciampini [1] avaient donné des gravures assez peu fidèles de ces belles mosaïques; mais M. de Hefner-Alteneck et la *Revue archéologique* [2] en ont publié des reproductions en couleur qui permettent de les apprécier. L'église Saint-Apollinaire, à Ravenne, et la basilique de Saint-Apollinaire in Classe, près de cette ville, possèdent aussi de belles mosaïques du sixième siècle qui ont dû être exécutées par des artistes grecs. Bien que les mosaïques de Ravenne soient inférieures à celles de Sainte-Sophie de Constantinople, on y reconnaît cependant le produit d'une école qui avait conservé les traditions de l'antiquité et qui s'attachait à la correction du dessin.

(1) *Vetera monimenta*, pars secunda; Romæ, 1699, p. 72.

(2) *Trachten des Christlichen Mittelalters*, Francfort-Darmstadt, 1840-1854. Taf. 91-92. — *Revue arch.*, t. VII, p. 351.

Si l'on consulte les auteurs du temps de Justinien qui ont traité des arts, on acquiert une nouvelle preuve de la direction que suivaient à cette époque les artistes. Ainsi, la description que donne Procope de la statue équestre de Justinien, élevée dans l'Augustéon, grande place qui s'étendait entre l'église Sainte-Sophie et le palais impérial, ne laisse aucun doute sur le style de cette statue : « Sur un cheval de bronze s'élève la » statue colossale de l'empereur, aussi de bronze, et » remarquable par son costume qui est celui d'Achille; » ses brodequins ne couvrent pas le talon, sa cui- » rasse est celle que portent les héros [1]. » L'auteur de la statue de Justinien s'était donc efforcé de donner à son œuvre le cachet de l'antiquité. Dans un autre passage, Procope, après avoir rapporté que Justinien avait fait faire, sur le bord de la mer, auprès des thermes d'Arcadius, une place enrichie de colonnes de marbre au bas de laquelle se rangeaient les vaisseaux, ajoute : « Le sol est orné d'une quantité de statues de bronze et » de marbre qui sont toutes si bien travaillées, qu'on les » croirait sorties des mains de Phidias, de Lysippe ou de » Praxitèle [2]. » Il faut certainement faire la part de l'exagération de l'historien, qui veut exalter les travaux que son souverain a fait faire et l'habileté des statuaires de son temps; mais il ressort encore de ce passage une nouvelle preuve de la direction que suivaient ces artistes et des efforts qu'ils faisaient pour arriver à l'imitation des plus belles œuvres de l'antiquité qui leur servaient d'enseignement.

(1) Procopius, *De ædificiis*, l. I, c. II; Bonnæ, t. III, p. 182.
(2) *Idem*, t. III, p. 205.

C'est donc à tort qu'on a cru devoir faire remonter au règne de Justinien l'adoption de ce style auquel on a donné le nom de byzantin, et qui est caractérisé par des formes pauvres et allongées, l'absence de mouvement, l'incorrection et le manque de science dans les attaches et le modelé, un travail mesquin et un grand luxe dans les vêtements, dont les plis sont droits et parallèles. Ce style a pris naissance en Occident, au dixième siècle, à l'époque de l'anéantissement de l'art, et n'a rien de commun avec les productions byzantines; nous aurons souvent l'occasion de le faire remarquer.

Les successeurs de Justinien, pendant plus de cent années, suivirent l'exemple de ce prince et enrichirent Constantinople de monuments remarquables, parmi lesquels on doit citer principalement le chrysotriclinium, ou triclinium d'or, salle du trône du grand palais impérial [1], qui fut édifié par Justin II [2]; le palais Sophinien, construit par le même empereur hors des murs de la ville [3]; les thermes de Blaquernes, élevés par l'empereur Tibère [4]; le grand triclinium de Justinien, annexé au grand palais par Justinien Rhinotmète [5]; et un grand nombre de belles églises [6]. La sculpture dut être employée tout au moins dans la décoration des palais, car elle était fort en faveur durant toute cette période. Les historiens signalent en

(1) LUITPRANDI *Antapodosis,* lib. V, § 21, ap. PERTZ, *Monum. Germaniæ historica,* t. V, p. 333.

(2) DU CANGE, *Constantinop. christiana,* lib. II, p. 3.

(3) *Idem,* lib. IV, p. 119.

(4) ZONARAS, *Compend. histor.;* Basileæ, 1757, p. 59.

(5) JULES LABARTE, *le Palais impérial de Constantinople;* Paris, 1860, p. 81 et 179.

(6) DU CANGE, *Const. christ.,* lib. III et IV.

effet de nombreuses productions de la statuaire. Entre autres grands ouvrages, on peut citer les statues élevées sur des colonnes dans le port Sophie par Justin II [1]; celle de son successeur Tibère érigée dans la Chalcé [2]; le groupe de l'empereur Maurice, de sa femme et de ses enfants élevant les mains vers une image du Christ [3]; la statue de Phocas et celle de Justinien II à genoux.

Nous croyons pouvoir attribuer à l'école qui se forma à Constantinople sous Justinien, quelques pièces d'ivoire sculpté qui nous sont parvenues. La première est une feuille de diptyque qui appartient au British Museum (l'autre feuille a malheureusement disparu). Elle reproduit un ange debout, placé sous une arcade soutenue par deux colonnes d'ordre corinthien et dont le tympan est décoré d'une sorte de coquille dans le genre de celle que l'on remarque dans le diptyque du consul Anastasius décrit plus haut. Le ministre de Dieu, représenté sous la figure d'un beau et viril jeune homme, est vêtu d'une tunique talaire et d'un ample manteau, supérieurement drapé, qui descend des épaules et enveloppe le corps; ses pieds sont chaussés du cothurne antique; de la main droite il tient le globe surmonté de la croix qu'on voit très-fréquemment dans la main des empereurs byzantins; de la gauche, il s'appuie sur un long sceptre, dans l'attitude d'un guerrier sur sa lance. Une inscription grecque était répartie au-dessus des figures dans les deux feuilles du diptyque. La moitié de cette inscription, gravée en relief dans un cartouche au-dessus de la tête de

(1) Anonymi *Antiq. Constant.;* ap. Banduri, *Imperium orientale,* lib. III, p. 45.

(2) Anonymi *Antiq. Constant.;* ap. Banduri, *Imp. orientale,* lib. I, p. 7.

(3) *Idem,* lib. I; ap. Banduri, p. 8.

l'ange, n'a plus qu'un sens énigmatique : ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ. « Reçois l'objet » que voici et apprenant la cause..... » L'ange n'offrait-il pas le globe à un empereur représenté sur l'autre feuille du diptyque ? La seconde moitié de l'inscription aurait donné l'explication du sujet (1).

Cette figure d'ange, quoique un peu courte, est d'un dessin correct et d'un beau caractère ; l'artiste qui l'a sculptée s'est évidemment inspiré d'une statue héroïque de l'antiquité qu'il avait sous les yeux ; elle nous paraît donc avoir été faite à une époque où les artistes byzantins cherchaient à imiter les belles productions de la statuaire antique exposées en si grand nombre à Constantinople, et c'est ce qui nous engage à en placer l'exécution au temps de Justinien, bien que sous certains rapports on puisse lui donner une date un peu plus ancienne.

La seconde pièce que nous signalons est un haut-relief qui décore la couverture d'un manuscrit du onzième siècle appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (2). Trois scènes y sont reproduites : en haut, l'Annonciation ; au centre, l'Adoration des Mages ; dans le bas du tableau, le Massacre des Innocents. La Vierge est drapée comme une matrone romaine ; l'ange, dans le sujet de l'Annonciation, est vêtu, porte de grandes

(1) Cet ivoire a été moulé par la Société Arundel de Londres, classe III, *a*, du Catalogue de M. Oldfield déjà cité ; il a été gravé par M. Gaucherel, et publié dans les *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 33. Nous en donnons la reproduction dans la planche IV de notre Album, d'après une photographie.

(2) Ms. suppl. latin, n° 664, petit in-f° provenant de l'église de Metz. Nous donnons la reproduction de cette pièce dans la planche V de notre Album, d'après une photographie.

ailes et tient ce long sceptre qu'on voit toujours à la main des anges dans les mosaïques de Sainte-Sophie. Dans le sujet de l'Adoration des Mages, la Vierge est assise auprès d'un portique à colonnes, copié sur un monument antique. La plaque d'ivoire est encadrée dans une bordure de ceps de vigne feuillus, chargés de raisins, système d'ornementation que nous avons déjà signalé dans la cathédra de saint Maximianus, appartenant à la cathédrale de Ravenne.

Malgré la petite proportion des figures, on rencontre dans cette charmante sculpture tous les principes du haut style; la pureté du dessin, la justesse des mouvements, la variété des attitudes, l'ampleur et l'élégance des draperies, tout dénote dans son auteur un artiste qui avait dirigé ses études vers les belles œuvres de l'antiquité et qui y avait puisé ses inspirations.

On peut rattacher à la même école, quoique étant d'une époque un peu moins ancienne, deux plaques d'ivoire appartenant au trésor de la cathédrale de Milan [1]. Nous reproduisons la première de ces deux plaques dans la planche VI de notre Album. L'agneau nimbé qui en occupe le centre est exécuté en or, les filets d'or qui tracent le dessin de la toison cloisonnent de l'émail rouge. La seconde des deux plaques a reçu les mêmes dispositions. Une croix d'or gemmée est fixée au centre, au-dessous d'une porte garnie de rideaux. La scène de l'Adoration des Mages et les symboles de saint Marc et de saint Jean se voient au haut du tableau; dans le

[1] Elles ont été publiées parmi les moulages de la Société Arundel de Londres; la photographie de l'une des deux se trouve en tête des *Notices of sculpture in ivory* de M. Wyatt, qui précèdent le Catalogue de ces moulages publié par M. E. Oldfield.

bas, l'artiste a placé les figures des deux Évangélistes et la scène de l'eau changée en vin. Les sujets des six bas-reliefs qui garnissent les côtés sont également tirés de l'Évangile.

La sagesse des compositions, la pose et le costume des personnages, le beau jet des draperies, les détails d'ornementation, tout dans ces deux plaques indique chez leur auteur l'étude des œuvres de l'antiquité.

On remarquera que le massacre des Innocents est reproduit de la même manière dans l'ivoire de Milan et dans le bas-relief de la Bibliothèque impériale de Paris. Les enfants ne sont pas frappés par le fer des soldats d'Hérode; mais, saisis par les pieds, ils sont lancés contre la terre.

Le style de l'école fondée sous Justinien dut se perpétuer après la mort de ce prince (565), durant le sixième et le septième siècle.

La fin du septième siècle et le commencement du huitième n'offrent qu'une série de crimes et de violences dans l'empire d'Orient; les empereurs qui se succèdent à de très-courts intervalles, sont mutilés ou périssent de mort violente. C'est cependant à cette époque désastreuse que Justinien Rhinotmète, à l'exemple du grand empereur dont il portait le nom, éleva de splendides monuments. Le luxe de Constantinople, que les révolutions intérieures n'avaient pu éteindre, prêtait d'ailleurs aux artistes un aliment sans cesse renaissant.

Mais un prince dont le règne avait commencé glorieusement par la destruction de la flotte sarrasine qui assiégeait Constantinople, allait porter aux arts un coup funeste et inscrire des artistes au rang des martyrs.

III.

De Léon l'Isaurien (717) *à Michel III* (842).

Léon, fils d'un pauvre paysan de l'Isaurie, parvenu de grade en grade à celui de maître de la milice, s'était emparé de la couronne impériale en 717, après avoir déposé Théodose III. Bientôt il voulut devenir le chef de la religion, et, en 726, il rendit un édit par lequel il ordonnait de mettre en pièces les images de Jésus-Christ, de la Vierge et des saints, prétendant qu'on devait les considérer comme des idoles auxquelles on rendait des honneurs dont Dieu était jaloux. Une grande quantité d'objets d'art, statues, bas-reliefs, peintures, mosaïques, furent détruits par les satellites de l'Isaurien, et les chrétiens restés fidèles au culte des images eurent à subir une cruelle persécution.

En 754, un concile convoqué par Constantin Copronyme, fils de Léon, condamna de nouveau les images et frappa d'anathème ceux qui les honoraient. Le concile faisait défense aux artistes de représenter aucune figure religieuse sur la toile, le bois, la pierre, le marbre, l'or ou le cuivre, sous peine d'excommunication, sans préjudice des châtiments portés par les lois impériales.

Sauf quelques années durant lesquelles l'impératrice Irène et Michel Rhangabé firent revivre le culte des images, l'hérésie des iconoclastes dura cent seize ans continus. On comprend facilement quelle funeste influence l'iconomachie dut avoir sur la marche des arts, à une époque où les grands seigneurs et les églises pouvaient seuls procurer aux artistes des éléments de travail.

L'interdiction absolue de reproduire aucun sujet religieux dut restreindre de beaucoup les travaux des artistes qui s'adonnaient aux arts du dessin. La sculpture ne fut pas abandonnée cependant, et les auteurs font mention d'une statue de Léon l'Isaurien placée à la porte Dorée, et de celle de Constantin V, qui régna avec sa mère Irène jusqu'en 797.

Le dernier des empereurs iconoclastes, Théophile (829 † 842), fut un grand amateur des arts. Il fit bâtir de magnifiques palais dans l'intérieur de Constantinople et hors de la ville, et dépensa des sommes considérables pour ajouter de splendides constructions au grand palais impérial. Le continuateur anonyme de l'historien Théophanes a fourni de curieux détails sur ce sujet [1]. Nous les avons fait connaître dans la description que nous avons donnée de ce palais [2].

Quoique fougueux iconoclaste, Théophile était cependant très-religieux, et il fit bâtir de fort belles églises. Dans les descriptions que les auteurs nous ont transmises des édifices par lui élevés, les incrustations de marbre de diverses couleurs, les peintures et les mosaïques de pierre et de verre occupent la plus grande place. La sculpture cependant n'était pas entièrement proscrite, et Théophile, qui ne voulait pas admettre de figures humaines dans les églises, imagina de faire revivre un genre d'ornementation qui avait été déjà en usage au sixième siècle, ainsi qu'on le voit par la cathédra d'ivoire de saint Maximianus, évêque de Ravenne, et de

(1) *Historiæ Byzantinæ scriptores post Theophanem;* Parisiis, 1685, p. 89.

(2) *Le Palais impérial de Constantinople et ses abords;* Paris, 1861.

composer des sujets dans lesquels il faisait entrer des oiseaux, des animaux de différentes espèces, des fruits et des fleurs [1]. On arriva à produire dans ce genre de travail des ornements d'une grande richesse et d'un style ravissant, qui furent fort en vogue jusque vers la fin du onzième siècle.

Il existe deux pièces d'ivoire byzantines du neuvième siècle ou du commencement du dixième, qui fournissent de beaux exemples de ce genre d'ornementation. La première est la couverture d'un manuscrit ayant pour titre *Liber sacramentorum*, qui existe aujourd'hui dans le trésor de la cathédrale de Monza. Ce beau livre fut donné à l'église de Monza par Béranger, couronné roi d'Italie en 888, et qui fut empereur en 915. Il figure dans l'inventaire de la chapelle de ce prince, découvert et publié par Frisi [2]. Des lions, des oiseaux et des animaux fantastiques se jouent au milieu de fleurons d'une grande élégance. Nous avons fait reproduire cette belle couverture dans la planche VIII de notre Album.

Notre second exemple est emprunté à un très-beau triptyque sculpté intérieurement et extérieurement, qui appartient au Musée du Vatican, et dont la gravure a été publiée dans l'ouvrage de Gori sur les anciens diptyques [3]. La partie centrale à l'extérieur est décorée d'une croix pattée, richement ornementée, qui se détache sur un fond d'un style délicieux et d'une exécution délicate offrant une suite d'enroulements qui renferment

(1) Georgii Cedreni *Compendium historiarum*; Parisiis, 1647, t. II, p. 518.

(2) *Memorie storiche di Monza*; Milano, 1794, t. III.

(3) *Thes. vet. diptychorum*, t. III, p. 223, pl. XXV.

alternativement dans leurs replis des oiseaux de formes gracieuses et des fleurs épanouies. Passeri, dans la dissertation qu'il a donnée à l'appui de la gravure fournie par le *Thesaurus diptychorum,* pense que ce bel ivoire peut appartenir à l'époque de Basile II (976 † 1025), parce qu'il trouve de l'analogie entre ses sculptures et les peintures du Ménologe que ce prince fit exécuter et dont la Bibliothèque vaticane est en possession [1]. Les points de ressemblance indiqués par Passeri se rapportent plutôt aux costumes attribués aux personnages par le sculpteur et par le peintre qu'au genre du travail dans les deux ouvrages. Nous pensons qu'on trouve dans la sculpture du triptyque un style plus ferme et plus sévère et un dessin plus correct que dans les peintures de l'époque de Basile II, et qu'il faut faire remonter ce bel ivoire au temps de Basile le Macédonien ou tout au moins aux premières années du dixième siècle.

IV.

De Michel III (842) *à la fin du dixième siècle.*

Aussitôt après la mort de Théophile (842), l'impératrice Théodora, mère et tutrice de son fils Michel III, fit rétablir le culte des images et ouvrir les prisons aux artistes accusés d'avoir reproduit des sujets religieux contrairement aux lois impériales. On comprend que cette heureuse révolution dut imprimer aux arts une grande impulsion, puisqu'il fallait reproduire les images effacées et brisées depuis plus de cent années dans toutes les églises. Michel III, malgré ses dissipations et

(1) *Menologium Græcorum...;* Ms. publié à Urbino, 1727.

ses vices, restaura plusieurs églises [1] et les enrichit de pièces d'orfévrerie élégantes [2]; mais le prince qui allait lui succéder devait faire plus encore et mériter le titre de restaurateur des arts.

Basile, sorti d'une obscure condition, était venu chercher fortune à Constantinople. L'adresse qu'il avait déployée à dompter un magnifique cheval arabe qui appartenait à Michel III lui procura la faveur de ce prince, qui le nomma son premier écuyer. Il sut bientôt exercer une telle influence sur l'empereur et le dominer à tel point, que celui-ci associa Basile à la couronne et le déclara Auguste (866). Peu de temps après, Basile ayant appris que Michel avait résolu sa perte, la prévint en le faisant tuer à la suite d'une orgie.

Si Basile était parvenu au trône par des bassesses et par un crime, il sut, une fois empereur, déployer de grandes vertus et acquérir une gloire bien méritée. Par des impôts sagement répartis, il rétablit les finances et fit renaître la richesse dans l'empire. Il reconstitua l'administration et organisa une formidable armée avec laquelle, toujours invincible, il chassa les Sarrasins des côtes de l'Italie et les poursuivit en personne jusqu'au delà de l'Euphrate. La paix étant rendue à l'empire, son économie lui ménagea des fonds pour exécuter de grands ouvrages. Il éleva de riches palais, bâtit de magnifiques églises et en répara plus de cent, tant à Constantinople que dans les provinces [3].

(1) Codin., *De ædific.;* Bonnæ, p. 80. — Du Cange, *Const. christ.*, pass.

(2) Leontii Byzantini *Chronographia;* ap. *Historiæ Byzant. scriptores post Theophanem*, lib. IV, § 45; Bonnæ, p. 210.

(3) Constantinus imp., *Historia de vita et rebus gestis Basilii imp.;* ap. *Script. post Theophanem*, § 78 et seq.; Bonnæ, p. 321 et seq.

Les artistes trouvèrent dans la décoration de ces édifices d'importants travaux à exécuter : le règne de Basile le Macédonien eut donc une grande influence sur la marche de l'art dans l'empire byzantin, et en fut certainement une des grandes époques.

Les monuments des arts du dessin qui nous restent encore de ce temps sont malheureusement fort rares. Nous signalons la décoration en mosaïque de l'intrados du grand arc occidental dans l'église Sainte-Sophie; le magnifique manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, qui fut exécuté pour Basile lui-même [1], et un autre beau manuscrit de cette Bibliothèque [2] que Montfaucon regardait comme ayant été écrit au commencement du dixième siècle, mais qui appartient par ses peintures à l'école de la fin du neuvième.

Les mosaïques de l'arc occidental qui porte la coupole de Sainte-Sophie ne peuvent être du temps de Justinien. Constantin Porphyrogénète, dans la vie qu'il a laissée de son aïeul l'empereur Basile, dit positivement que celui-ci fit restaurer ce grand arc, qui s'était disjoint et menaçait ruine, et qu'il y fit reproduire l'image de la Mère de Dieu tenant son Fils, et, à ses côtés, celles des saints apôtres Pierre et Paul [3]. Ces belles mosaïques, malheureusement très-détériorées, ont été débarrassées du badigeon qui les recouvrait lors de la restauration du temple de Sainte-Sophie, dont nous

(1) Biblioth. imp. de Paris, ms. gr., n° 510, décrit par MONTFAUCON, *Palæographia græca*, lib. III, c. VIII, p. 250.

(2) Ms. gr., n° 139, ancien 1878.

(3) CONSTANTINUS IMP., *Hist. de vita et rebus gestis Basilii imp.*, § 79; Bonnæ, p. 322. — DU CANGE, *Constantinopolis christ.*, lib. III, § 30.

avons parlé plus haut, et ont reparu au jour telles que Constantin Porphyrogénète les a décrites; M. de Salzenberg en a donné la gravure dans la planche XXXII de son bel ouvrage [1]. Le buste de la Vierge, celui de saint Pierre et la figure entière de saint Paul, sauf le visage, ont échappé à la destruction. Le dessin de ces figures est très-correct, les plis des vêtements sont sagement disposés, les poses sont tranquilles sans roideur. La tête de la Vierge est très-régulière et offre un aspect d'austérité et de pureté virginale dont le type reparaît dans les œuvres plus modernes de l'école byzantine; mais ce type s'éloigne déjà du caractère tout hellénique que nous avons signalé dans la tête de Vierge que renferme l'un des médaillons de la grande mosaïque de la porte du narthex. Du reste, la Vierge du grand arc porte sous son voile cette espèce de turban fort ancien que l'on voit sur la tête de Galla Placidia dans le diptyque de Monza [2]. La tête de saint Pierre, dont la dimension est d'environ soixante-trois centimètres, est vigoureuse et expressive.

Le manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze, qui contient plus de quarante miniatures, présente des sujets très-variés. En tête du volume sont cinq grandes miniatures qui occupent toute la hauteur de la page. Les plus remarquables reproduisent le Christ sur un trône; l'impératrice Eudoxie et ses deux fils, Léon et Alexandre [3]; et l'empereur Basile. Celle qui représente l'empereur est malheureusement fort endommagée.

(1) *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, s. 30.

(2) Voyez plus haut p. 25, et notre planche II.

(3) Du Cange, dans son *Historia Byzantina*, p. 139, en a donné la gravure.

Dans les autres peintures, on trouve différents costumes de l'empereur, de l'impératrice et de leurs enfants, ceux des ecclésiastiques, des soldats et des gens du peuple, et encore, des palais, des maisons, des trônes, des lits, des armes et des vases. Ces reproductions d'objets contemporains offrent déjà un bien vif intérêt, mais ce n'est pas sous ce rapport que nous avons, quant à présent, à examiner ces peintures. Nous en avons fait reproduire une dans la planche LXXXI de notre Album.

Le second manuscrit que nous avons cité est un psautier enrichi de nombreuses miniatures d'une grande dimension [1]. L'artiste qui les a peintes a personnifié dans ses compositions à la manière antique, la Mélodie, la Valeur, le Courage, la Nuit, l'Aurore, la Sagesse, la Prophétie. Malgré l'incorrection du dessin qui se laisse voir trop souvent, on reconnaît dans la manière de grouper les personnages, dans le caractère des têtes et dans le jet des draperies, le travail d'un artiste qui cherchait uniquement ses modèles dans les œuvres des anciens. Nous donnons dans la planche LXXXII de notre Album la reproduction de l'une de ces miniatures, où David est représenté entre la Sagesse et la Prophétie.

L'examen des mosaïques et des peintures que nous venons de signaler nous fournit la preuve que c'est encore dans les traditions de l'antiquité que les artistes, après la destruction de l'hérésie des iconoclastes, ont cherché leurs inspirations en appliquant les moyens

(1) Montfaucon, *Palæographia græca*, p. 11, donne la description du manuscrit et la gravure de l'une des miniatures représentant le prophète Isaïe qui reçoit ses inspirations du ciel pendant la nuit. On trouvera la même miniature reproduite en couleur dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. II, article *Peinture des manuscrits*.

de l'art païen à la reproduction des sujets chrétiens. Lorsqu'ils ne sont pas gênés par la représentation d'un costume officiel, comme dans les portraits de l'impératrice Eudoxie et de ses deux fils, ils savent donner de l'ampleur aux vêtements et bien disposer les draperies [1]; les têtes sont bien dessinées et expressives; elles sont parfois cependant un peu trop grosses, ce qui donne de la lourdeur à l'ensemble. La perspective est ordinairement très-vicieuse.

On voit qu'en cherchant à déterminer le style et le caractère des œuvres des artistes qui surgirent après le rétablissement du culte des images, nous n'avons puisé d'exemples que dans les œuvres de plate peinture; c'est qu'aucune pièce de sculpture remontant au règne de Basile, avec une date certaine, n'est venue jusqu'à nous. La statuaire, qui avait été le principal instrument du culte païen, fut toujours repoussée des églises grecques; et, dans les descriptions qui nous sont restées des temples élevés par les empereurs à l'époque dont nous nous occupons et bien au delà, on ne trouve aucune mention de figures de ronde-bosse placées à l'intérieur. Après la destruction de l'hérésie des iconoclastes, les orthodoxes craignirent sans doute de heurter trop violemment les opinions d'un grand nombre de dissidents; ils ne relevèrent pas les statues du Christ, de la Vierge et des saints, et il est même à croire que pendant plusieurs siècles on n'exécuta aucun grand bas-relief à sujet de sainteté sur la pierre ou le marbre. C'est ainsi que l'impératrice Irène se con-

(1) On peut voir la gravure de la consécration d'un évêque dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. II, *Peinture des manuscrits*, pl. VI.

tenta de remplacer par une figure en mosaïque la statue de bronze du Christ que Constantin le Grand avait érigée dans la Chalcé, et qui avait été renversée par Léon l'Isaurien [1]. Les bas-reliefs ne se produisirent plus que dans de petites proportions sur les instruments du culte, les plaques d'ivoire, les pièces d'orfévrerie et les meubles à l'usage de la vie privée. La décoration des églises consistait en beaux marbres de diverses couleurs, découpés sous différentes formes et présentant des dessins d'une grande élégance, en peintures et surtout en mosaïques.

Le goût, pour ce genre d'ornementation, devint dominant et s'étendit jusqu'aux palais, qui furent décorés dans le même style. Constantin Porphyrogénète, dans la vie de l'empereur Basile, a donné la description de plusieurs édifices bâtis par son aïeul; nous allons lui emprunter la description d'une église qui reçut le nom de Nouvelle-Église-Basilique, et celle d'un corps de logis ajouté au chrysotriclinium pour le logement de l'empereur, afin de faire bien apprécier le système de décoration adopté à cette époque, où une grande impulsion fut donnée aux arts dans l'empire byzantin. Nous avons complété la description donnée par Constantin de la Nouvelle-Basilique avec celle qui a été écrite par le patriarche Photius.

Constantin commence ainsi . « Comme témoignage » de sa gratitude envers Notre-Seigneur Jésus-Christ et » saint Gabriel, chef des milices célestes, et envers le zélé » serviteur de Dieu, Élie Thesbite, qui avait annoncé à

(1) Anonymi *Antiq. Constant.*. ap. Banduri, *Imperium orientale*, t. I, p. 9.

» la mère de l'empereur l'élévation de son fils au trône, » afin d'éterniser leur nom et leur souvenir, comme aussi » celui de la Mère de Dieu et de cet illustre prélat, saint » Nicolas, Basile éleva une église (la Nouvelle-Église-» Basilique) d'une beauté divine, à l'édification de la-» quelle concoururent l'art, la richesse, la foi fervente » et le zèle le plus ardent, et où se concentrèrent tant de » perfections rassemblées de toutes parts qu'il faut les » avoir vues pour y croire. Cette église, il la présenta au » Christ, son immortel époux, comme une fiancée toute » parée et embellie par les perles fines, l'or, l'éclat de » l'argent, les marbres chatoyants aux mille nuances, » les mosaïques et les tissus de soie [1].

» A l'occident, dans l'atrium même de l'église, se trou-» vent deux fontaines, l'une du côté du sud, l'autre du » côté du nord. L'exécution de ces fontaines, où l'excel-» lence de l'art s'unit à la richesse de la matière, témoigne » de la magnificence de celui qui les fit élever. La première » est faite de ce marbre d'Égypte que nous sommes dans » l'usage d'appeler marbre romain. Autour on voit des » dragons admirablement traités par l'art du sculpteur [2].

(1) CONSTANTINI IMP. *Historia de vita et rebus gestis Basilii imp.;* ap. *Script. post Theoph.;* Parisiis, p. 200; Bonnæ, p. 325.

(2) Constantin se sert ici du terme λιθοξόος, qui désigne celui qui taille ou qui polit la pierre, le marbrier et non pas le sculpteur, γλυφεύς, qui taille ou qui jette en fonte des statues. Henri Étienne, dans son *Thesaurus Græcæ linguæ,* définit ainsi le λιθοξόος, *qui lapides et marmora radenda polit ut apte coagmentari possint..... hi non statuas perficiebant, sed marmora et lapides expoliebant.* Il est vrai que le lexicographe ajoute : *Subinde utramque artem unus homo exercebat,* mais il est à croire qu'on n'a donné au sculpteur le nom de λιθοξόος qu'à une époque où le sculpteur, ne taillant plus de figures de ronde-bosse, se bornait à fouiller légèrement le marbre ou à gratter l'ivoire pour produire des reliefs de peu de saillie.

» Au milieu se dresse une pomme de pin percée à » jour; tout autour sont rangées, comme des dan- » seuses en rond, des colonnettes creusées à l'intérieur » et surmontées d'une corniche. L'eau s'élançait en » jet de la pomme de pin et des colonnettes dans le » fond du bassin et arrosait tout ce qui se trouvait au- » dessous. La fontaine du nord est faite de la pierre dite » sagarienne, qui ressemble à celle que d'autres appellent » ostrite, et elle a aussi une pomme de pin de marbre » blanc qui s'élève tout à fait au milieu et qui est percée » de trous. Sur la corniche qui borde le sommet du » bassin, l'artiste a placé des coqs, des boucs et des » béliers de bronze qui lancent par des tuyaux et vo- » missent, si je puis parler ainsi, de l'eau dans le fond » du bassin [1].

» Les portiques extérieurs de l'église sont décorés » avec une grande magnificence. Les tablettes de marbre » blanc qui en forment le revêtement brillent d'un éclat » enchanteur et présentent à l'œil comme un tout ho- » mogène, car la délicatesse de l'agencement dissimule » la juxtaposition des pièces et la jonction des côtés, et » fait croire à une seule pierre qui serait sillonnée de » lignes droites; c'est une séduisante nouveauté, qui tient » enchaînée l'imagination du spectateur. Sa vue en est » tellement charmée et s'y attache à un tel point, qu'il » n'ose s'avancer vers l'intérieur [2].

» L'or et l'argent se partagent presque tout l'intérieur » de l'église. Tantôt ces métaux sont appliqués sur le

(1) CONSTANT. IMP. *Hist. de vita Basilii;* Paris., p. 201; Bonnæ, p. 327.

(2) PHOTII *Novæ eccl. descr.;* Bonnæ, 1843, p. 197.

» verre des mosaïques, tantôt ils sont étendus en pla-
» ques, tantôt ils entrent en composition avec d'autres
» matières. Les parties de l'église que l'or n'enchâsse
» pas ou que l'argent n'a pas envahies, trouvent leur
» ornementation dans un curieux travail de marbre de
» diverses couleurs [1]. Les murs à droite et à gauche
» en sont revêtus. La clôture [2] qui sert de fermeture
» au sanctuaire, les colonnes qui s'élèvent au-dessus et
» l'architrave qui les unit, les siéges disposés à l'intérieur,
» les marches qui y conduisent et les tables saintes [3],
» tout est d'argent doré rehaussé de pierres précieuses et
» de perles de la plus belle eau [4]. Quant à l'autel sur
» lequel se célèbre le saint sacrifice, il est d'une compo-
» sition plus précieuse que l'or. Le ciborium qui s'élève
» au-dessus, ainsi que ses colonnes, est aussi d'argent
» doré [5].

(1) Photii *Novæ eccl. descr.*, p. 198.

(2) Dans les églises grecques, l'autel unique sur lequel se faisait le saint sacrifice, était séparé du chœur par une clôture plus ou moins impénétrable qui se composait ordinairement d'un soubassement surmonté de colonnes unies entre elles par une architrave; trois portes étaient ouvertes dans cette clôture, dont l'ornementation était en général très-riche. On donnait à cette construction le nom de κιγκλίς, et l'on se servait plus généralement pour la désigner, du pluriel κιγκλίδες, en latin *cancelli*.

(3) Dans le sanctuaire des églises grecques, il y avait trois tables : l'autel au centre, sur lequel était offert le divin sacrifice de la messe; à gauche, une table qui avait le nom de πρόθεσις, table des propositions, pour déposer le pain, et à droite une autre table, nommée διακονικόν, pour le service du culte; on y déposait les offrandes et les livres saints. (Voyez Goar, Εὐχολόγιον sive *Rituale Græcorum;* Lutet. Paris., 1647.) Constantin en parlant des trois tables, les désigne sous le nom de ἱεραὶ τράπεζαι; quand Photius parle de l'autel, il le désigne sous le nom de θεία τράπεζα.

(4) Const. imp. *Historia de vita Basilii,* loc. cit.

(5) Photii *Novæ eccl. descr.*, p. 198.

» Le sol semble recouvert de brocarts de soie et de » tapis de pourpre, tellement il est embelli par les mille » nuances des plaques de marbre dont il est formé, par » l'aspect varié des bandes de mosaïque dont ces plaques » sont bordées, par l'agencement délicat des comparti- » ments, par la grâce, en un mot, qui règne dans tout » ce travail [1]. On y a représenté des animaux et mille » choses les plus diverses [2].

» La voûte du temple, composée de cinq coupoles, » resplendit d'or et de figures comme le firmament » d'étoiles [3]. On a reproduit dans la coupole princi- » pale la forme humaine du Christ, rendue par une mo- » saïque pleine d'éclat. Vous diriez que Notre-Seigneur » embrasse le monde dans ses regards et qu'il en médite » l'ordonnance et le gouvernement, tant l'artiste, in- » spiré par son sujet, a mis d'exactitude à rendre par les » formes et par les couleurs la sollicitude du Créateur » pour sa créature! Dans les compartiments circulaires, » on voit une troupe d'anges rangés autour de leur » maître commun. Dans l'abside qui s'élève derrière le » sanctuaire, rayonne la figure de la sainte Vierge éten- » dant ses mains immaculées sur nous et intercédant » pour le salut de l'empereur et pour son triomphe sur » ses ennemis. Un chœur d'apôtres, de martyrs, de » prophètes et de patriarches, remplit et embellit l'église » entière [4]. Le toit en dehors est revêtu de plaques de » bronze semblable à l'or [5].

(1) Const. imp. *Hist. de vita Basilii*, loc. cit., § 84.
(2) Photii *Novæ eccl. descript.*, p. 198.
(3) Const. imp. *Vita Basilii*, loc. cit.
(4) Photii *Novæ eccl. descript.*, p. 199.
(5) Const. imp. *Vita Basilii*, lib. V, § 84; Bonnæ, p. 326.

» Tel est ce temple, dont l'ornementation intérieure, » autant qu'il est possible de peindre de grandes choses » en peu de mots, éblouit les regards et frappe l'ima- » gination [1]. »

Quant au corps de logis ajouté au chrysotriclinium par l'empereur Basile, Constantin en fait ainsi la description : « Cette construction nouvelle, qui a reçu le nom de » Cénourgion et dont l'édification est due tout entière à » l'empereur, ne frappe-t-elle pas tous les spectateurs » d'admiration? Elle est soutenue par seize colonnes, » disposées à intervalles égaux, dont huit de marbre » vert de Thessalie et six d'onychite; toutes ont été » couvertes d'ornements par le sculpteur, et historiées » de ceps de vigne, au milieu desquels se jouent des » animaux de toute espèce. Les deux dernières sont » d'onychite aussi, mais elles n'ont pas été traitées de la » même manière par l'artiste, qui en a enrichi la surface » de stries obliques. Dans tout ce travail, on a cherché » dans la variété de la forme un surcroît de plaisir pour » les yeux. Toute la salle, depuis le dessus des colonnes » jusqu'à la voûte, est ornée, ainsi que la coupole orien- » tale, d'une mosaïque de toute beauté où se trouve re- » présenté l'ordonnateur de l'ouvrage trônant au milieu » des généraux qui ont partagé les fatigues de ses cam- » pagnes; ceux-ci lui présentent comme offrande les » villes qu'il a prises. Immédiatement au-dessus, sur la » voûte, on a reproduit les faits d'armes herculéens de » l'empereur, ses grands travaux pour le bonheur de ses » sujets, ses efforts sur les champs de bataille et ses vic- » toires octroyées par Dieu.

[1] Const. imp., loc. cit., § 85; Bonnæ, p. 327.

» La chambre à coucher, édifiée par le même em-
» pereur, est un véritable chef-d'œuvre de l'art. Sur
» le sol, tout à fait au milieu, s'étale un paon, résultat
» d'un beau travail de mosaïque. L'oiseau de Médie
» est renfermé dans un cercle de marbre de Carie;
» les rayons de cette pierre se projettent de manière à
» former un autre cercle plus grand. En dehors de ce
» second cercle sont ce que j'appellerai des ruisseaux de
» marbre vert de Thessalie, qui se répandent dans le
» sens des quatre angles de la pièce. Dans les quatre
» espaces formés par ces ruisseaux, sont quatre aigles
» rendus avec tant de vérité qu'on les croirait vivants et
» près de s'envoler. Les murs de tous côtés sont revêtus
» (par le bas) de tablettes de verre de différentes cou-
» leurs [1], qui reproduisent des fleurs variées. Au-
» dessus, un travail différent dont l'or fait le fond, sépare
» l'ornementation de la partie inférieure de la salle d'avec
» celle de la partie supérieure. On trouve dans cette
» partie un autre travail de mosaïque, à fond d'or, re-
» présentant l'auguste ordonnateur de l'œuvre sur son
» trône et l'impératrice Eudoxie, revêtus de leur cos-
» tume impérial et la couronne en tête. Leurs enfants
» sont représentés tout autour de la salle, portant eux
» aussi leurs vêtements impériaux et leurs couronnes. Les
» jeunes princes tiennent à la main des livres contenant
» les divins préceptes dans la pratique desquels ils ont été
» élevés; les jeunes princesses tiennent aussi des livres
» semblables. L'artiste a voulu peut-être donner à en-
» tendre que non-seulement les enfants mâles, mais ceux
» de l'autre sexe, ont été initiés dans les lettres saintes et

(1) Sans doute les cubes de verre qui composent les mosaïques.

» ont pris part aux enseignements de la sagesse divine, » et que l'auteur de leurs jours, quoiqu'il n'ait pas pu, » à cause des vicissitudes de sa vie, s'adonner aux lettres » de bonne heure, a voulu néanmoins que ses rejetons » fussent instruits, et a tenu aussi à ce que même, si » l'histoire s'en faisait, le fait fût patent pour tous par la » voie de la peinture. Tels sont les embellissements qui » se voient sur les quatre murs jusqu'au plafond.

» Ce plafond, de forme carrée, ne s'élève pas en » hauteur; il est tout resplendissant d'or. On y a re- » produit au milieu, en verre de couleur verte, la croix » qui donne la victoire; autour de cette croix, on voit » des étoiles comme celles qui brillent au firmament, et » aussi l'auguste empereur, ses enfants et son impériale » compagne élevant les mains vers Dieu et vers le divin » symbole de notre salut [1]. »

Ainsi, dans cette Nouvelle-Église-Basilique que Basile avait voulu rendre si riche et si resplendissante, le seul ouvrage de sculpture qui soit signalé consiste dans les animaux disposés sur les deux fontaines placées en dehors de l'entrée du temple; dans le Cénourgion décoré avec tant de soin, il n'y en a aucun. Le marbrier, le mosaïste et l'orfévre, sont pour ainsi dire les seuls artistes employés à l'ornementation de ces splendides édifices; le sculpteur n'y apporte qu'un bien faible contingent. Il faut donc reconnaître que la statuaire était de tous les arts celui qui avait eu le plus à souffrir de la persécution suscitée pendant plus de cent ans par les empereurs iconoclastes, et qu'elle ne se releva jamais

(1) Constant. imp. *Hist. de vita et rebus gestis Basilii imp.*; ap. *Script. post Theoph.*; Paris., p. 204; Bonnæ, p. 332.

dans l'empire d'Orient du coup que lui avait porté l'iconomachie.

L'art n'avait pas péri cependant, et les artistes sculpteurs trouvèrent durant le triomphe de l'hérésie un aliment de travail dans les petites sculptures portatives; ils multiplièrent dans les diptyques et dans les tableaux à volets de petite proportion, toutes les représentations saintes qui pouvaient ainsi échapper à la proscription. Lorsque la persécution cessa, l'usage en était universel, et c'est dans ces ouvrages, qui sont en assez grand nombre parvenus jusqu'à nous, que nous pouvons encore étudier l'état de la sculpture dans l'empire d'Orient. Les sculpteurs en ivoire ont laissé des œuvres charmantes qui viennent démontrer qu'ils auraient pu s'exercer avec avantage sur des pièces d'une plus grande dimension, et que l'école de sculpture byzantine du neuvième siècle était encore une habile et savante école. Nous croyons pouvoir en indiquer quelques productions. La première est un autel domestique d'ivoire qui appartient au Musée du Vatican, et dont la gravure se trouve dans le *Thesaurus diptychorum* de Gori [1]. Dans la partie centrale comme dans les volets, ce triptyque est divisé en deux étages séparés par une bande qui est décorée de médaillons renfermant des bustes de saints, parmi lesquels on distingue saint Étienne le Jeune, qui souffrit le martyre sous Constantin Copronyme (741 † 775), à cause de son attachement au culte des images. Dans la partie centrale supérieure, on voit le Christ assis sur un trône à dossier, semblable à ceux qui

[1] T. III, p. 217, pl. XXIV et XXV. Ce triptyque a 0m,26 de hauteur et 0m,165 de largeur dans la partie centrale; les volets ont 0m,083 de largeur.

sont figurés souvent dans le manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze. La Vierge, saint Jean et deux anges l'accompagnent. Dans chacun des volets sont placées quatre figures de saints en pied, parmi lesquels saint Théodore Tyron et saint Théodore d'Héraclée. Ces deux guerriers sont revêtus de la cataphracte antique.

La seconde œuvre, qui est loin de valoir la première, est une plaque d'ivoire décorant la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (Supplément latin, n° 704), sur laquelle est représenté le Christ, debout sous une arcade que portent de légères colonnettes. Les jolis oiseaux orientaux posés sur l'extrados de l'arcade sont un exemple de ce genre d'ornementation, fort en vogue à Constantinople au neuvième siècle et au dixième [1]. Nous donnons la reproduction de cette sculpture dans la planche VII de notre Album.

En comparant les ivoires que nous venons de signaler avec les mosaïques du grand arc occidental de Sainte-Sophie, et surtout avec les peintures qui ornent le manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze, on trouvera entre ces ouvrages une grande analogie de style; les mêmes qualités et les mêmes défauts s'y font sentir. Passeri, en discutant l'âge de l'autel domestique du Musée du Vatican, lui assignait pour date la fin du dixième siècle; les monuments qui restent de cette époque font voir, ainsi que nous aurons occasion de le faire remarquer, qu'alors le style était moins sévère et plus recherché, et que les compositions étaient plus animées.

On peut encore rattacher à l'école byzantine du neu-

[1] Cet ivoire fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe V *b* du Catalogue déjà cité.

vième siècle les deux plaques d'ivoire qui recouvrent le livre de prières écrit pour Charles le Chauve, entre les années 846 et 869, qui se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre [1], et un coffret d'ivoire sculpté sur toutes ses faces, appartenant au même Musée [2]. Nous reproduisons les deux plats de la couverture du livre dans les planches XXXVIII et XXXIX de notre Album. On remarquera que dans les bas-reliefs d'ivoire tous les personnages représentés portent le costume grec, la courte tunique et la chlamyde agrafée sur l'épaule droite. La composition des sujets, la correction du dessin, la finesse de l'exécution, tout indique dans l'auteur un artiste de la meilleure école byzantine.

Les sculptures du coffret, dont nous reproduisons l'une des faces dans notre planche X, sont moins parfaites que celles des plaques qui ornent la couverture du livre de Charles le Chauve; mais elles doivent être à peu près de la même époque. Le coffret, de forme rectangulaire, est fermé par un couvercle en forme de toit à quatre rampants. Les quatre faces du coffret et du couvercle sont couvertes de bas-reliefs qui tous ont rapport à la naissance du Christ. Tous les personnages portent le costume grec. Dans la scène de l'Annonciation, la Vierge est assise sur un siége que surmonte le ciborium hémisphérique porté par des colonnettes que l'on trouve presque toujours audessus du trône des empereurs grecs dans les miniatures byzantines. Les anges reproduits dans plusieurs des

(1) Petit in-4° qui provient de l'église de Metz. Il fut donné à Colbert par le chapitre de l'église, et passa des mains de ce ministre dans la Bibliothèque du roi, où il portait le n° 1152.

(2) N° 902 du catalogue de 1853. Ce coffret a 23 centimètres de longueur.

bas-reliefs ont un caractère byzantin très-prononcé. Les figures ont des mouvements justes, les visages beaucoup d'expression, et, bien que l'on puisse reprocher au sculpteur d'avoir fait les mains hors de proportion, l'ensemble est satisfaisant et témoigne en faveur des artistes industriels du neuvième siècle.

Léon le Philosophe (886 † 911), qui succéda à son père Basile, continua à enrichir l'empire de monuments remarquables. Léon le Grammairien cite entre autres la magnifique église qu'il fit bâtir en l'honneur de sa femme Théophanie, qui avait été placée au rang des saints [1]. Le fils de Léon, Constantin Porphyrogénète (911 † 959), sut donner aux arts une impulsion bien plus vive.

Constantin VII, âgé seulement de six ans à la mort de son père, resta de fait en tutelle pendant trente-trois années. D'abord, son oncle Alexandre se fit empereur, puis sa mère Zoé s'empara du gouvernement de l'État. A l'âge de quinze ans, en 919, il associa à l'empire l'amiral Romain Lécapène, dont il avait épousé la fille. Celui-ci prit en main les rênes de l'État, ne laissant à son gendre que le titre d'empereur. Ce ne fut qu'en 944, lorsque Romain Lécapène eut été détrôné par ses propres enfants, que Constantin commença réellement à régner. Mais il avait employé à l'étude des sciences, des lettres et des arts les trente-trois années durant lesquelles il avait porté la couronne sans exercer le pouvoir souverain. Reconnu pour le plus habile peintre de son temps, il était devenu chef d'école; il dirigeait encore les architectes, les marbriers-mosaïstes, les émailleurs sur or, les orfèvres, les ciseleurs sur fer, tous les artistes enfin

(1) Leonis Gram. *Chronographia*, cap. III, § 9.

qui produisent ces œuvres que le goût des arts et le luxe mettent en honneur [1].

Constantin ne s'occupait pas uniquement de peinture et l'auteur anonyme qui a écrit sa vie a laissé l'énumération de quelques ouvrages d'orfévrerie et de mosaïque sortis de ses mains [2]. Le même auteur nous apprend que cet empereur avait fait construire pour son fils Romain, dans un style tout nouveau, des palais plus spacieux que ceux des anciens empereurs, et qu'il fit réparer entièrement la salle dite des Dix-Neuf Lits, qui tombait en ruine. Ayant fait enlever le plafond, qui avait fléchi, il en fit construire un autre beaucoup plus riche; « il le décora de panneaux octogones percés de jours et » ornés de figures diverses, gravées en creux et dorées, » reproduisant des rameaux de vigne, des feuilles et des » arbres de différentes sortes [3]. »

On peut conclure des faits que nous ont révélés les historiens, et des monuments des arts du dessin qui sont venus jusqu'à nous, que sous Constantin Porphyrogénète le dessin devint plus correct. Les artistes évitèrent de tomber dans la lourdeur qui se faisait quelquefois remarquer dans les productions du siècle précédent,

(1) Λιθοξόους καὶ τίκτονας καὶ χρυσοστίκτας καὶ ἀργυροκόπους καὶ σιδηροκόπους ἐπανώρθου, καὶ πάντα ἐν πᾶσιν ἄριστος ὁ ἄναξ ἀνεφαίνετο. Anonym., *De Constant. Porphyrog.*; apud *Script. post Theoph.*, lib. VI; Paris., p. 281; Bonnæ, p. 450.

(2) *Idem.*

(3) Anonym., *De Constant. Porphyr.*; ap. *Script. post Theoph.*, lib. VI, § 20; Paris., p. 280; Bon., p. 449.

L'auteur se sert du mot διαγλύφοις, que le père Combéfis traduit par *sculptis figuris;* mais διαγλύφειν signifie graver en creux et non pas sculpter en relief, et en l'absence de toute figure de relief dans les constructions impériales de Basile et de Constantin Porphyrogénète, on ne saurait admettre des figures sculptées dans ce plafond.

mais ils perdirent d'un autre côté de la sévérité du style. Ils continuèrent cependant à se maintenir dans une bonne direction; ils apportèrent dans l'ornementation une grande richesse et des détails du meilleur goût et d'une variété infinie; ils se distinguèrent surtout par la délicatesse du travail et le fini de l'exécution. Le style de l'école créée par Constantin Porphyrogénète se continua après la mort de ce prince, sous son fils Romain II, sous Nicéphore Phocas (963 † 969), et sous Jean Zimiscès († 976), vaillants capitaines qui, pendant la minorité des enfants de Romain II, s'étaient, l'un après l'autre, emparés de la couronne. Nicéphore et Zimiscès furent amateurs des arts, et nous aurons à signaler quelques beaux monuments en différents genres, exécutés pendant qu'ils occupaient le trône.

Les manuscrits byzantins du dixième siècle, enrichis de miniatures, et quelques sculptures en ivoire que nous allons signaler, viennent à l'appui de notre opinion sur l'école byzantine à cette brillante époque.

Nous citerons en première ligne un évangéliaire appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (Ms. n° 64), qui doit être du temps de Constantin Porphyrogénète, et qui fait bien connaître le style de l'ornementation adoptée à cette époque. En tête des Évangiles se trouvent les canons d'Eusèbe [1], écrits sous une suite d'arcades portées par des colonnes marquetées de mosaïques et surmontées de riches chapiteaux. Au-dessus des arcades s'élèvent des pignons à fond d'or couverts de fleurons multicolores et de rosaces entrelacées. On trouve là,

[1] La concordance des quatre Évangiles, rédigée par Eusèbe, évêque de Césarée.

sans doute, un exemple de cette riche ornementation en marbres de couleur et en mosaïque de verre dont Basile le Macédonien et Constantin Porphyrogénète faisaient revêtir les édifices, églises ou palais, qu'ils ont construits. Nous avons fait reproduire l'une de ces arcades dans la planche LXXXIII de notre Album, et nous avons placé sous cette arcade, au lieu du texte d'Eusèbe, les deux figures d'empereurs dont nous allons parler et une figure de la Vierge, qui, toutes trois, sont peintes au folio 11 du livre. En tête de chaque Évangile, on voit une riche vignette où se déploient sur un fond d'or de ravissants fleurons renfermant dans leurs replis capricieux les plus beaux oiseaux et les plus belles fleurs de l'Asie. C'est là certainement la reproduction de quelques pièces d'orfévrerie en émail cloisonné.

En dehors de cette partie décorative, le manuscrit renferme les figures des quatre Évangélistes et une foule de petites figures et de sujets distribués dans le texte. Toutes ces miniatures sont d'un dessin correct et très-finement touchées; les figures, dans des proportions régulières, ont quitté la lourdeur qui se montrait souvent dans celles du siècle précédent; elles sont élancées sans exagération et d'une grande élégance; les plis des vêtements sont disposés avec art.

Parmi les petites figures, il faut remarquer au folio 11 celles de deux empereurs placés à côté l'un de l'autre. Ils sont vêtus d'une longue tunique largement drapée, qui est recouverte de la chlamyde descendant presque jusqu'aux pieds; sur la tête, ils portent le stemma, couronne formée d'un cercle d'or, chargé de pierreries et de perles. L'un des deux est vieux et à barbe grise,

l'autre jeune et imberbe. Cette reproduction est du plus grand intérêt. L'artiste, en mettant ainsi en regard deux empereurs, l'un jeune, l'autre vieux, a eu certainement l'intention de reproduire les deux empereurs Romain Lécapène et Constantin Porphyrogénète son gendre, qui régnèrent ensemble de 919 à 944.

Un autre manuscrit de la Bibliothèque impériale (Ms. n° 70 ancien fonds), exécuté sous le règne de Nicéphore Phocas, présente également un grand intérêt. On y trouve quatre miniatures reproduisant les quatre Évangélistes debout et tenant un livre à la main. Il est impossible de ne pas être frappé de la beauté de ces figures, qui offrent l'un des types les plus parfaits de l'art grec [1]. Nous les donnons de la grandeur de l'original dans la planche LXXXIV de notre Album. Une note en écriture grecque cursive, qui se trouve à la fin du manuscrit, indique qu'il a été écrit sous le règne de l'empereur Nicéphore. Il ne peut être ici question que de Nicéphore Phocas, qui occupa le trône de Constantinople de 963 à 969, pendant la minorité des petits-fils de Constantin Porphyrogénète. On retrouve d'ailleurs dans l'écriture l'incontestable cachet du dixième siècle.

Nous pouvons encore indiquer comme un monument du dixième siècle, portant avec lui une date certaine, un reliquaire en forme de coffret renfermant un morceau de la vraie croix. Ce reliquaire appartenait à l'église des Franciscains de la ville de Cortone (Toscane). Le dessus, comme le dessous du coffret, est revêtu

(1) Elles sont reproduites en couleur dans *les Arts somptuaires*, t. I des planches, mais agrandies.

d'une plaque d'ivoire [1]. Une croix en relief, enrichie de fleurons d'une grande élégance, et accompagnée de figures aussi en relief, décore la partie supérieure. Sur la plaque de dessous, on lit une inscription grecque gravée en creux. Cette inscription est disposée en forme de croix et dans une bordure qui encadre cette croix. On peut la traduire ainsi : « Le Christ donna d'abord cette » croix au puissant empereur Constantin, pour son salut; » maintenant, Nicéphore, roi, qui aime Dieu, l'ayant » en sa possession, a battu les armées des barbares.

» Étienne, scévophylax de la grande église Sainte- » Sophie, l'offre de bon cœur au monastère où il a été » élevé [2]. »

Dans la plaque supérieure, le haut du tableau est rempli, au-dessus de la croix, par trois médaillons qui renferment : celui du centre, le buste du Christ; les deux autres, des bustes d'anges; le bas renferme trois autres médaillons où sont représentés saint Constantin, sainte Hélène et saint Longin. Au-dessus des branches de la croix, on voit la Vierge en pied et saint Jean-Baptiste; au-dessous, les figures en pied de saint Jean l'Évangéliste et de saint Étienne protomartyr.

Plusieurs empereurs du nom de Nicéphore ont occupé le trône de Constantinople. Il ne peut être ici question de ce Nicéphore fougueux iconoclaste, qui régna de 802 à 811, et dont l'auteur du bas-relief n'aurait certainement pas vanté la piété; non plus que de Nicé-

(1) Gori, *Thesaurus diptych.*, t. III, pl. XVIII et XIX, a donné la gravure des deux plaques, et l'a accompagnée d'une dissertation.

(2) Le scévophylax, l'un des premiers dignitaires de l'église Sainte-Sophie, était chargé de la garde du trésor. Codini Curopalatæ *De officiis Magnæ Ecclesiæ liber*, cap. I; Bonnæ, p. 4.

phore Botoniate qui s'empara de l'empire avec le secours des Turcs. Celui-ci, oubliant qu'il avait manié l'épée du soldat, ne sut, durant son règne de trois années, que se livrer aux plaisirs de la vie, bien loin de combattre les Barbares. L'inscription ne peut donc s'appliquer qu'à Nicéphore Phocas (963 † 969), qui, avant d'être empereur, avait enlevé l'île de Crète aux Sarrasins, et qui, une fois sur le trône, les battit en Asie et leur enleva plusieurs places importantes.

Les termes de l'inscription constatent aussi que la boîte fut faite du temps que vivait l'empereur Nicéphore [1], et il y a tout lieu de penser que ce fut le moine Étienne qui fit sculpter le bas-relief d'ivoire, puisqu'on y voit figurer son saint patron.

On trouve donc dans le reliquaire de Cortone un spécimen de la sculpture du dixième siècle et des productions de l'école qu'avait dirigée l'empereur Constantin Porphyrogénète. Ce bel ivoire vient à l'appui de ce que nous avons dit des mérites de cette école. Le dessin des figures est fort correct, les plis des vêtements sont disposés avec ampleur, l'exécution est d'un fini et d'une délicatesse achevés.

Nous pouvons en dire autant des charmantes figures en émail qui décorent le reliquaire que l'on conserve à Limbourg (duché de Nassau). Les inscriptions qui se lisent sur le reliquaire en fournissent la date [2]. C'est une œuvre de l'école de Constantin Porphyrogénète, qui a tous les mérites que nous avons signalés.

(1) Καὶ νῦν τοῦτον ἐν Θεῷ Νικήφορος ἄναξ...

(2) Voyez la description de ce reliquaire au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. II, § V, art. III.

D'après l'examen que nous avons fait des œuvres d'art byzantines du dixième siècle, dont la date peut passer pour certaine, nous croyons pouvoir attribuer à la même époque et à la même origine quelques monuments qui subsistent aujourd'hui dans diverses collections : 1° Un bas-relief qui décore la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (Ms. supplément latin, n° 648) : il reproduit deux sujets, la Vierge allaitant l'Enfant Jésus et le Crucifiement;

2° Une feuille d'ivoire décorant la couverture d'un évangéliaire de la fin du neuvième siècle, qui appartient à la Bibliothèque royale de Berlin : le Christ y est représenté assis sur un trône à coussin; au-dessus la Vierge, saint Jean et les deux anges Michel et Gabriel en buste; les noms des personnages sont gravés sur le fond en caractères grecs;

3° Une plaque d'ivoire, qui se trouvait autrefois dans la collection Riccardi de Florence, représentant les quarante martyrs abandonnés presque nus sur un étang glacé; elle est aujourd'hui conservée dans la Kunstkammer de Berlin (1);

4° Un bas-relief qui appartenait à la collection du prince Soltykoff : il représente l'Ascension du Christ en présence de la Vierge et des Apôtres; la composition en est harmonieuse et d'un grand caractère; les figures y sont groupées avec art, les attitudes très-variées et les têtes fort expressives malgré leur petite proportion. Cette charmante sculpture, dont nous donnons la reproduction dans la planche IX de notre Album, a

(1) N° 822 du catalogue de ce Musée. On en verra la gravure dans le *Thesaurus diptychorum* de Gori, t. III, IVe partie, p. IX.

malheureusement beaucoup souffert des injures du temps.

On doit encore classer, parmi les œuvres de l'école byzantine du dixième siècle, le curieux coffret d'ivoire de la cathédrale de Sens [1]; les bas-reliefs d'or disposés sur la couverture de l'évangéliaire de l'abbaye de Saint-Émeran, conservé à la Bibliothèque royale de Munich, que nous avons pris soin de faire reproduire [2]; la plaque d'ivoire qui décore l'ais supérieur de la couverture d'un autre évangéliaire écrit par ordre de l'empereur Henri II (1002 † 1024), appartenant au même établissement [3]; et un charmant bas-relief d'ivoire de la Bibliothèque de Metz, représentant le Crucifiement, où l'on trouve le buste d'Adalbéron, qui fut évêque de Metz de 984 à 1005.

Le coffret de Sens est à douze pans, et le couvercle, de forme conique, est composé de douze plaques triangulaires. Chacun des pans du corps de la boite est divisé en trois pièces; les douze pièces du bas renferment l'histoire de David; les douze pièces du milieu, celle de Joseph, qui se continue dans les pièces triangulaires du couvercle; celles du haut sont remplies par une décoration composée d'une arcade au-dessous de laquelle

(1) Il a été décrit et publié par Millin : *Voyage dans les départements du midi de la France;* Paris, 1807, t. I, p. 98; atlas, pl. IX et X, et publié parmi les moulages de la Société Arundel de Londres, classe VIII du Catalogue de M. Ed. Oldfield; London, 1856. On en trouvera encore une reproduction dans le *Dictionnaire du mobilier français* de M. Viollet-le-Duc, Ire partie. Nous en reproduisons deux fragments dans la vignette qui ouvre ce chapitre et dans le cul-de-lampe qui le ferme.

(2) Bibliothèque royale de Munich, Ms. nº 55. Voyez planche XXXIV de notre Album.

(3) Bibl. roy. de Munich, Ms. nº 57. Voyez pl. XL de notre Album.

sont des groupes d'animaux. Dans trois de ces pièces, on voit deux lions affrontés; dans trois autres, deux paons aussi affrontés, entre lesquels se dresse une sorte d'arbre ou de fleur en forme de pomme de pin; dans deux autres, un griffon terrassant un taureau [1]; dans les dernières, un lion terrassant un cerf, un lion s'élançant sur un bouc, et un griffon foulant sous ses pieds un serpent.

Ce monument est des plus curieux sous tous les rapports. On y trouve les qualités que nous avons signalées dans les œuvres du dixième siècle. Les sujets sont sagement composés, et les différentes scènes qui se déroulent dans les nombreux tableaux du coffret offrent du mouvement sans exagération; le travail est d'une exécution délicate et soignée. L'artiste a revêtu ses personnages du costume contemporain, et il est à croire qu'il avait visité l'Asie pendant les expéditions de l'empereur Nicéphore Phocas contre les Sarrasins, en Cilicie, en Syrie, en Mésopotamie et en Arménie, car son travail est rempli de réminiscences asiatiques. Dans le tableau où Saül fait David son écuyer, celui-ci porte par-dessus une courte tunique une cuirasse à écailles, sorte de brigandine, et le casque pointu que l'on retrouve dans les miniatures des manuscrits du temps. Dans le bas-relief, qui représente David sur le point de lancer sa pierre à Goliath, le Philistin, à cheval, porte une cuirasse à écailles sur une longue robe flottante qui lui descend jusqu'aux pieds; il est coiffé d'un casque ou bonnet pointu très-élevé, dans le genre de celui que

(1) Nous avons fait reproduire l'une des deux dans la vignette qui ouvre ce chapitre.

portent encore aujourd'hui les Persans. Une petite figure qui termine l'une des pièces triangulaires, a sur la tête une coiffure qui ressemble beaucoup à celles des personnages que l'on voit dans les bas-reliefs récemment arrachés aux ruines de Ninive; enfin les animaux des arcades sont traités dans un style tout à fait oriental. Ne doit-on pas voir l'arbre appelé hom, l'un des emblèmes sacrés des anciennes religions de l'Asie, dans cette sorte d'arbre qui s'élève entre les lions et les paons affrontés [1]?

L'évangéliaire de Saint-Émeran de Ratisbonne a été écrit en 870 pour Charles le Chauve, dont la figure est reproduite dans l'une des miniatures qui ornent ce livre. Donné à cette célèbre abbaye par l'empereur Arnould, il fut revêtu, sous l'abbé Romuald, vers 975, durant le règne d'Othon II, de la riche couverture qu'il a heureusement conservée jusqu'à nos jours [2], et dont nous donnons la reproduction dans la planche XXXIV de notre Album. Il serait possible que cette belle pièce d'orfévrerie eût été composée par un orfévre allemand; nous ne le pensons pas cependant; mais, dans tous les cas, les bas-reliefs d'or que l'orfévre a introduits dans son œuvre sont évidemment grecs; on ne peut se refuser à reconnaître la main d'un Byzantin dans cette correction de dessin et ce fini d'exécution qui

(1) On peut consulter sur le hom un article de M. Lenormant dans les *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 116.

(2) Mabillon, *Iter germanicum*; — Eckhart, *Comment. de reb. Fr. orient.*, t. II, p. 563; — P. Colomanno, *Dissertatio in aureum ac pervetustissimum SS. Evangeliorum codicem Ms. monasterii S. Emmeranni*; Ratisbonæ, 1786; — *Allgemeine Auskunft über die K. Hof-und staats-Bibliothek zu München*; München, 1851, s. 38 und 56.

n'appartenaient alors qu'aux meilleurs artistes de l'école orientale. Le style de la composition et le dessin sont d'ailleurs en rapport parfait avec celui des miniatures qu'on trouve dans les manuscrits grecs de la meilleure époque du dixième siècle.

Le bas-relief d'ivoire représentant le Crucifiement, qui décore la couverture de l'évangéliaire de l'empereur Henri II, doit être de quelques années postérieur aux bas-reliefs d'or de l'évangéliaire de Saint-Émeran, mais il est antérieur à la confection du manuscrit, qui n'a été écrit que vers 1014 (1). Une inscription gravée sur le listel d'or qui encadre la bordure d'ivoire, établit, il est vrai, que la couverture d'orfévrerie a été exécutée, comme le manuscrit, pour l'empereur Henri II, mais l'état matériel de la pièce constate que le bas-relief n'avait pas été fait pour elle. Ce bas-relief, en effet, très-complet avec sa bordure de feuillages empruntée à l'antiquité, était trop petit pour remplir le cadre d'or disposé par l'orfévre, et il a fallu pour couvrir l'espace rapporter deux bandes d'ivoire à droite et à gauche du bas-relief dans le sens de la hauteur. On n'aurait pas manqué de donner au bas-relief la dimension nécessaire pour remplir le cadre d'or, si on l'avait fait exécuter tout exprès. L'ivoire, de même que les émaux byzantins qui l'accompagnent, avait été remis avec des pierreries à l'orfévre allemand qui a composé avec ces éléments la couverture du livre. L'art allemand n'aurait pu produire à la fin du dixième siècle ou dans les premières années du onzième, une œuvre aussi correcte et aussi finement exécutée. Le

(1) *Allgemeine Auskunft über die K. Hof-und staats-Bibliothek zu München*; München, 1851.

style de la composition de ce bas-relief est d'ailleurs en rapport avec les miniatures des manuscrits grecs de la bonne époque du dixième siècle; le Fleuve qui est au bas du tableau n'est-il pas la copie ou l'imitation d'une statue antique? Le soleil et la lune sont personnifiés, comme de coutume, au-dessus de la croix du Christ, mais l'artiste byzantin s'est sans doute inspiré de l'une des belles productions antiques qui décoraient en grand nombre l'Hippodrome de Constantinople, en représentant le soleil sous la figure d'Apollon dans un quadrige [1], et la lune sous la figure de Diane dans un char attelé de quatre bœufs. Cinq bas-reliefs d'ivoire reproduisant tous le crucifiement du Christ, parmi lesquels figure celui dont nous nous occupons, ont été publiés par le R. P. Cahier dans les *Mélanges d'archéologie*. Si l'on compare notre bas-relief avec les quatre autres, on jugera facilement de la différence de style qui les caractérise : ceux-ci appartiennent à l'art carlovingien du Rhin; un certain air de famille les rapproche des œuvres byzantines, parce que c'est de Constantinople qu'était venue à l'époque de Charlemagne la restauration de l'art en Occident, et que les empereurs d'Allemagne, par des communications fréquentes avec Constantinople, avaient presque constamment ravivé l'impulsion donnée par ce grand homme, mais les œuvres de l'Occident ont conservé un caractère qui leur est propre. Si le soleil et la lune sont représentés dans les quatre bas-reliefs de l'école rhénane, c'est sous la figure de personnages en buste; ces figures, pas plus que celles des fleuves personnifiés

(1) ANONYM. *Antiq. Const.*, lib. I; ap. BANDURI, p. 13.

dans deux de ces sculptures, ne paraissent inspirées aux artistes par la vue des monuments de l'antiquité.

L'ivoire de Metz, qui reproduit aussi le Crucifiement, est d'une exécution plus parfaite encore. La croix repose sur une colonne dans le style de l'antiquité. A la droite du Christ, on voit la nouvelle Loi recevant le sang du Sauveur, et la Vierge; à sa gauche, l'ancienne Loi qui détourne la tête, et saint Jean. Le haut du tableau est occupé par deux anges volants et par deux médaillons renfermant les figures en buste du soleil et de la lune. Au-dessous du groupe central on trouve à droite et à gauche de la colonne deux petits monuments à coupole, que soutiennent des pilastres. Plus bas, l'artiste a sculpté les symboles des Évangélistes sous la figure de personnages assis, ayant les têtes symboliques de l'aigle, du bœuf, du lion et de l'ange, et plus bas encore, la terre et l'Océan. Dans le piédestal de la colonne on a sculpté une petite tête du meilleur goût; on lit cette inscription sur la bordure qui l'encadre : ADALBERO CRUCIS XPI (CHRISTI) SERWUS. Cette jolie tête dans le style antique, où quelques archéologues veulent voir le portrait d'Adalbéron, pourrait bien n'être que la représentation de la tête d'Adam prêt à sortir de son tombeau.

Les figures dans ce bel ivoire dénotent une étude assez sérieuse de la nature morte et de la nature vivante. Rien sous le rapport des airs de tête ne saurait être mieux traité que les deux médaillons supérieurs; la tête sculptée dans le piédestal est une délicieuse miniature; le Christ présente un ensemble et des attaches très-convenables, et les autres personnages sont groupés avec intelligence. Quoique le nom de l'évêque Adalbéron,

gravé sur le piédestal, dénote l'existence de cet ivoire en Allemagne à la fin du dixième siècle, il n'est pas possible de voir dans cette sculpture une production de l'art allemand, qui, à cette époque, était encore empreint du cachet de la décadence; il faut y reconnaître, au contraire, la main d'un artiste grec de la brillante école du dixième siècle. L'ivoire a pu être apporté de Constantinople et donné à Adalbéron, qui y aura fait graver son nom, ou bien sculpté en Allemagne par un des artistes attirés à la cour de l'impératrice Théophanie, petite-fille de Constantin Porphyrogénète, qui, en 972, avait épousé Othon II.

On a vu que dans les citations que nous avons faites des monuments de l'art byzantin du dixième siècle, nous n'avons indiqué aucune production de la statuaire; c'est qu'en effet les statues et les sculptures de grande proportion font complétement défaut à cette époque; les auteurs n'en mentionnent aucune. Il est à croire que les encouragements prodigués aux arts par Constantin Porphyrogénète ne s'appliquèrent pas à la statuaire. L'auteur anonyme qui nous a laissé la vie de Constantin ne fait pas, en effet, figurer les sculpteurs [1] parmi les artistes auxquels ce prince accordait sa protection et dont il dirigeait les travaux. Ce sont, après les peintres, les mosaïstes tailleurs de marbre [2], les émailleurs, les orfévres et les ciseleurs sur fer. En dehors de la peinture, qu'il cultivait de prédilection, les ouvrages sortis de ses mains ne sont que des pièces d'orfévrerie ou de

(1) Γλυφεῖς.

(2) Λιθοξόοι. Voyez la citation dans la note 1 de la page 66, et aussi la note 2 de la page 55.

mosaïque. La statuaire peut être considérée comme la régulatrice des autres arts d'imitation, et l'abandon dans lequel il la laissa devait amener inévitablement la décadence de l'art.

Ainsi, il faut le reconnaître, tous les artistes s'étaient voués exclusivement à la pratique des arts industriels durant le neuvième siècle et durant le dixième. Le peintre enrichissait les manuscrits de miniatures ou fournissait des cartons aux mosaïstes; le sculpteur s'était fait orfévre, fondeur en bronze, ciseleur sur métaux, ou s'adonnait à la sculpture de petite proportion sur ivoire. Par suite de cet entraînement que favorisait le goût du luxe, les arts industriels atteignirent à cette époque au plus haut degré de perfection. Mais attaché à l'industrie, suivant les besoins du moment, soumis au caprice de la mode, se prêtant uniquement à des applications qui lui donnaient un caractère d'utilité pratique, l'art, ce grand art inspiré d'en haut, qui vit de sa propre vie sans préoccupations vénales, sans arrière-pensée matérielle, devait bientôt cesser d'exister [1].

Aussi, à partir du onzième siècle, nous n'aurons plus qu'à constater la décadence toujours croissante de l'art.

V.

De Basile II (976) *à la fin du XIIe siècle.*

A la mort de Romain II (963), Basile et Constantin, ses deux fils, âgés, l'un de cinq ans, l'autre de deux,

[1] Dans un rapport de l'Académie des beaux-arts sur le savant ouvrage de M. le comte de Laborde, *De l'Union des arts et de l'industrie*, l'Académie a signalé tous les dangers de cette absorption de l'art par l'industrie; en empruntant quelques mots à ce remarquable rapport, nous fournissons ici un exemple frappant à l'appui de ses conclusions.

avaient été proclamés empereurs, sous la tutelle de leur mère Théophano; mais ils ne régnèrent réellement qu'après que Jean Zimiscès, qui gouvernait l'État avec le titre d'empereur, eut cessé de vivre (976). Constantin, qui resta plongé toute sa vie dans l'oisiveté et dans les plaisirs, avait abandonné à Basile le soin du gouvernement de l'empire. Celui-ci, au contraire, avait hérité des grandes qualités militaires et de la valeur du chef de sa maison, dont il portait le nom. Guerrier intrépide et grand capitaine, son long règne se passa en guerres ruineuses contre les Sarrasins et les Bulgares, et contre Othon, empereur d'Allemagne; il ne put donc s'occuper que fort peu des arts, et ne sut pas, comme son aïeul Constantin Porphyrogénète, imprimer aux artistes une bonne direction.

Cependant l'impulsion donnée par Constantin VII fit encore sentir son influence durant la première moitié du règne de Basile (976 † 1025). On en trouve la preuve dans les miniatures d'un magnifique psautier grand in-folio que possède la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise (1). Ce beau livre, écrit pour Basile II, renferme dans sa première page le portrait en pied de cet empereur, représenté dans la force de l'âge, en tenue militaire; un ange lui pose une couronne sur la tête, un autre ange lui met une lance à la main; une foule de gens sont prosternés devant lui. La feuille suivante offre six miniatures où sont représentés divers sujets tirés de l'histoire de David. Nos lecteurs trouveront la reproduction

(1) *Psalterium cum amplissima marginali Patrum catena*, Codex XVII, in-folio maj. Il a été décrit par Theupolo, *Graeca D. Marci Bibl. codicum mss. per titulos digesta*; 1740.

de ces deux feuilles dans les planches LXXXV et LXXXVI de notre Album. Ces peintures ne valent peut-être pas, sous le rapport du dessin, celles des manuscrits que nous avons cités plus haut; cependant elles émanent d'un artiste qui avait conservé la bonne manière de l'école de Constantin Porphyrogénète. Le dessin ne manque pas de correction, les sujets sont sagement composés, les mouvements sont justes et le jet des draperies est bien étudié; le coloris, d'un ton vigoureux, ne laisse rien à désirer. Un bas-relief d'or que possède le Musée du Louvre, et qui doit appartenir à la fin du dixième siècle ou aux premières années du onzième, vient encore démontrer que l'école byzantine de cette époque possédait des artistes de talent. Ce bas-relief, malheureusement détérioré, recouvrait une boîte qui servait soit de reliquaire, soit à renfermer le livre des Évangiles. Un ange y est représenté assis auprès du tombeau du Christ et montrant à Marie-Madeleine et à Marie, mère de Jacques, que Jésus en est sorti. Des inscriptions en relief, relatives au sujet, forment une bordure autour du tableau; il en existe aussi sur le fond qui sont tirées des Évangiles de saint Marc et de saint Matthieu. Le beau caractère des figures et l'agencement des draperies témoignent encore d'une bonne époque; l'auteur de cet ouvrage devait procéder de l'école du dixième siècle. Mais les soldats qui gardent le tombeau du Sauveur sont beaucoup plus petits que les personnages principaux; cette faute de goût annonce déjà la décadence. La reproduction que nous donnons de cette pièce dans la planche XXVI de notre Album nous dispense d'une plus longue dissertation.

Sous un prince uniquement occupé de la guerre, les arts, ne recevant plus d'encouragements, ne pouvaient qu'aller en déclinant chaque jour. Un manuscrit qui doit avoir été exécuté vers la fin du règne de Basile II va nous apporter la preuve qu'il faut dater de cette époque le commencement de la décadence de l'école byzantine. Ce manuscrit est le célèbre livre de la Vie des saints connu sous le nom de *Menologium Græcorum,* qui appartient à la Bibliothèque Vaticane [(1)]. Il fut écrit et enrichi de nombreuses miniatures par ordre de Basile II. Ces miniatures sont d'autant plus intéressantes pour l'histoire de l'art qu'elles n'émanent pas d'un seul artiste ; huit peintres ont concouru à illustrer ce livre en laissant leurs noms à côté de leurs œuvres. On trouve donc là non pas l'expression du talent individuel d'un artiste, mais bien celle du style de toute une époque. Eh bien, on ne rencontre plus dans ces miniatures aucune trace des traditions de l'art antique ; le costume contemporain est adopté partout ; le dessin, dans plusieurs des compositions, est assez correct, mais les attitudes sont souvent tourmentées et présentent des mouvements exagérés. On remarque surtout dans un assez grand nombre de miniatures une tendance à l'allongement des proportions qui allait devenir le caractère particulier de l'école byzantine au onzième siècle.

Nous pouvons citer plusieurs monuments dont la date

(1) Ce manuscrit grand in-folio est catalogué sous le n° 613. Ses miniatures ont quatre-vingt-six centimètres de hauteur sur onze de largeur. Il a été publié en trois volumes in-folio, avec la gravure très-médiocre des miniatures, sous le titre de *Menologium Græcorum;* Urbini, 1727.

du onzième siècle est certaine, et qui justifieront de la décadence de l'art byzantin à l'époque de leur exécution.

Nous plaçons en premier lieu une tablette d'ivoire bien connue [1], appartenant au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris, et représentant l'empereur Romain IV (1068 † 1071) et Eudocie, sa femme. Le Christ, élevé sur un piédestal, place la couronne impériale sur la tête de chacun des deux époux. Au-dessus de la tête de l'empereur on lit : PΩMANOC BACIΛEΥC PΩMAIΩN, Romain, empereur des Romains ; et au-dessus de la tête de l'impératrice : EΥΔOKIA BACIΛIC PΩMAIΩN, Eudocie, impératrice des Romains.

Nous indiquerons encore trois manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris : un grand in-folio contenant les œuvres choisies de saint Jean Chrysostome [2], écrit pour l'empereur Nicéphore Botaniate (1078 † 1081), et renfermant quatre grandes miniatures à pleine page, un évangéliaire in-quarto [3], et les œuvres du moine Jacobus [4], qui contiennent une quantité considérable de miniatures distribuées à même le texte, comme dans les livres illustrés de notre époque.

(1) Elle a été publiée par Du Cange, *Historia Byzantina* ; Paris., p. 162 ; Venetiis, p. 135 ; dans le tome III du *Thesaurus diptychorum* de Gori, p. 14 ; elle fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe VII, *g*, du Catalogue de M. Oldfield déjà cité ; les *Annales archéologiques* en ont donné une excellente gravure, t. XVIII, p. 197 ; enfin M. Chabouillet en a fourni la description dans son *Catalogue raisonné des camées, pierres gravées et autres monuments exposés dans le cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale de Paris*, n° 3268.

(2) Fonds Coislin, n° 79.

(3) Ancien fonds, n° 74.

(4) Ancien fonds, n° 1208.

On peut constater dans ces différentes productions des arts du dessin les défauts que nous avons signalés. La tendance à l'allongement des proportions est remarquable dans toutes; les têtes sont encore traitées avec entente du dessin, mais les extrémités sont souvent maigres et négligées. Dans l'ivoire de Romain IV, le Christ a conservé le costume de l'antiquité, aussi sa tunique et son manteau sont-ils disposés avec assez d'art; mais l'empereur et l'impératrice sont enfermés dans des costumes chargés de pierreries et d'une roideur telle qu'ils ne peuvent faire aucun pli. Ce défaut est encore plus apparent dans les costumes des quatre grands officiers de la couronne qui sont placés auprès du trône de Nicéphore Botaniate, dans la première vignette du manuscrit des œuvres de saint Jean Chrysostome; ils semblent enfermés dans des gaînes. La roideur et la mauvaise grâce des costumes de cette époque devaient en peu de temps amener nécessairement la sculpture, même dans les sujets où l'artiste n'était pas contrarié par le costume officiel, à un travail mesquin dans les vêtements, à des plis droits parallèles et serrés, et à cette reproduction d'étoffes à franges de perles, rehaussées de pierreries encastillées, qui ne permettaient plus de donner aucun mouvement aux draperies.

Malgré les défauts dans lesquels elle était tombée, l'école byzantine du onzième siècle ne manquait pas cependant d'une certaine correction; elle avait conservé surtout une délicatesse achevée dans l'exécution. Elle se faisait remarquer par une grande variété de motifs et une richesse inouïe dans tout ce qui se rapportait à l'ornementation. Rien de plus finement traité que les têtes

dans le bas-relief d'ivoire de Romain IV; rien de plus spirituellement touché que les petites figures des sujets, souvent si compliqués, des miniatures de l'évangéliaire que nous venons de citer. Les miniatures que nous avons tirées du manuscrit du moine Jacobus, reproduites dans la planche LXXXVII de notre Album, donneront à nos lecteurs une idée du style des compositions et du dessin au onzième siècle, et de la richesse des sujets de simple ornementation.

L'école byzantine du onzième siècle était donc encore à la tête du mouvement artistique en Europe, et c'est dans son sein que l'Occident venait chercher des artistes pour reconstituer ses écoles; c'est à Constantinople qu'on faisait exécuter les grandes productions des arts industriels.

Des artistes grecs avaient été appelés à la cour des empereurs d'Allemagne, par suite du mariage d'Othon II (972) avec la princesse grecque Théophanie, petite-fille de Constantin Porphyrogénète. On en trouvait encore en Allemagne au onzième siècle, comme on le verra plus loin. Didier, le célèbre abbé du mont Cassin, le restaurateur des arts en Italie, faisait venir de Constantinople, vers 1068, des artistes fort habiles dans tous les genres, pour les placer à la tête des écoles qu'il ouvrait dans son monastère, afin d'y exercer des enfants à la pratique de tous les arts libéraux et industriels [1]. Des sculpteurs grecs, d'après l'opinion d'Émeric David, s'introduisaient en France dès le commencement du onzième siècle, et y fondaient des écoles. Ce savant

[1] *Chronica S. monast. Casinensis auctore* LEONE, CARD. EPISCOP. OSTIENSI; Lut. Par., 1668, lib. III, cap. XXXIII, p. 351.

croit en trouver la preuve dans certains monuments de Dijon, d'Avallon, d'Arles et de Chartres [1].

Ce fut Constantinople qui produisit un monument que nous aurions dû citer plus haut, pour appuyer l'appréciation que nous avons faite du style de l'école byzantine du onzième siècle. Nous voulons parler des portes de bronze damasquiné d'argent qui décoraient l'entrée principale de la basilique de Saint-Paul hors des murs de Rome. Ces portes ont péri dans l'incendie de 1823, et il n'en reste que quelques fragments; mais les gravures qui accompagnent la description que d'Agincourt en a donnée [2] suffisent à faire connaître le style du dessin des sujets exprimés sur le bronze par la damasquinure. Une inscription latine constatait que ces portes avaient été faites à Constantinople en 1070, par les soins du consul Pantaléon, au temps du pape Alexandre II et du moine Hildebrand, archidiacre de l'Église romaine, qui se rendit ensuite si célèbre sous le nom de Grégoire VII [3].

Ces portes étaient divisées en cinquante-quatre compartiments ou panneaux. Les sujets, figures et inscriptions qui s'y trouvaient reproduits étaient dessinés et gravés en creux sur le bronze, qui présentait une épaisseur d'environ un centimètre, et les entailles ainsi tracées avaient été ensuite remplies de filets d'argent qui faisaient ressortir le dessin sur le bronze. On pourra juger par les gravures publiées par d'Agincourt de l'allongement des

(1) Émeric David, *Histoire de la sculpture française;* Paris, 1853, p. 46 et 186.

(2) D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments,* t. II, p. 48; t. III, *Sculpt.,* p. 13; t. IV, planches XIII à XX.

(3) Ciampini, *Vetera monimenta;* Romæ, 1690, t. I, p. 35.

proportions que nous avons signalé dans les figures comme un des caractères particuliers de l'école byzantine au onzième siècle. Quoi qu'en dise ce savant, pour qui c'était un parti pris de dénigrer tout ce qui appartenait au moyen âge, nous trouvons que le dessin des sujets damasquinés sur le bronze ne manquait pas absolument de correction.

On peut aussi regarder comme appartenant au onzième siècle un triptyque conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [1], représentant dans la partie centrale le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, debout en prière. Constantin le Grand et sainte Hélène, sa mère, sont représentés au pied de la croix, dans une proportion beaucoup plus petite que les trois figures principales; chacun des volets est enrichi de cinq bustes de saints en médaillons.

Nous signalons encore comme de la fin du onzième siècle ou des premières années du douzième une belle figure de saint Jean-Baptiste en bas-relief, de la collection de M. Joseph Mayer, de Liverpool, et une figure de la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus, appartenant à M. le comte de Bastard [2]. Nous donnons dans la planche XI de notre Album la reproduction d'un tri-

[1] N° 2369 du Catalogue de M. Chabouillet, cité plus haut. La Société Arundel de Londres a publié cette pièce dans ses moulages. Elle se trouve décrite, classe VII, *f*, et photographiée dans le Catalogue de ces moulages, publié par M. Oldfield déjà cité; elle a été gravée par M. Guillaumot et publiée dans les *Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 109.

[2] La Société Arundel de Londres a publié les moulages de ces deux pièces, classe VII, *h* et *k* du Catalogue de M. Oldfield; la Vierge, gravée par M. Gaucherel, a été publiée dans les *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 363.

ptyque d'ivoire que nous attribuons à la même époque.

L'art ne put que dégénérer durant le douzième siècle. Attaqué par les Arabes et les Turcs du côté de l'Orient, par les Bulgares et souvent même par les Latins en Occident, l'empire perdit chaque jour de sa force, et les Comnène, qui s'assirent sur le trône de Constantinople de 1081 à 1185, tout occupés à le défendre contre tant d'ennemis, ne purent que fort peu s'occuper des arts. Ils bâtirent cependant quelques églises et restaurèrent plusieurs palais, mais les auteurs ne font aucune mention de la sculpture comme ayant été appelée à les décorer. Ainsi Nicétas, qui donne quelques détails sur les embellissements que Manuel Comnène (1143 † 1180) avait fait faire aux deux palais impériaux, ne parle que de mosaïques de couleur sur fond d'or, qui reproduisaient ses combats contre les barbares [1]. Jean Comnène ayant vaincu les infidèles, Constantinople lui décerna les honneurs du triomphe. Un char brillant d'or et de pierreries avait été préparé pour son entrée dans la ville, mais Jean refusa d'y monter et voulut qu'on y plaçât une image de la Vierge, parce que c'était à la protection de la Mère du Christ qu'il attribuait ses victoires. Si une seule grande statue de la Vierge eût existé à Constantinople, on s'en serait certainement servi en cette occasion. Or, Jean Cinname, historien contemporain, qui rapporte le fait, parle d'une image peinte et non d'une figure de ronde bosse [2].

Il faut donc admettre que la grande sculpture continua à être abandonnée durant le douzième siècle comme

(1) NICETÆ CHONIATÆ *Historia*, lib. VII, § 3; Bonnæ, p. 269.

(2) Ἀμέλει καὶ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου ἐνθέμενος αὐτῷ, lib. I, § 5; Paris., 1670, p. 7.

dans les trois siècles précédents, et que les sculpteurs se vouèrent exclusivement aux ouvrages de petite proportion sur l'ivoire, le bois ou les métaux. Le style qui prévalut au douzième siècle ne paraît pas s'être écarté sensiblement de celui que nous avons signalé pour le onzième.

VI.

Du XIII[e] siècle à la chute de l'empire.

Un grand événement qui signala le commencement du treizième siècle vint porter le dernier coup à l'art byzantin, et amena sa décadence complète. Alexis Comnène, pensant qu'il ne pouvait trouver dans ses propres forces des ressources suffisantes pour repousser les musulmans qui attaquaient l'empire, crut devoir réclamer les secours des princes d'Occident. Dans une lettre qu'il écrivait à Robert, comte de Flandre, en 1095 (1), il eut l'imprudence de faire connaître les immenses richesses que renfermait Constantinople et de les présenter aux Latins comme un appât qui devait les décider à empêcher l'empire d'Orient de tomber aux mains des infidèles. « Vous devez combattre avec toutes les forces » de l'Occident, disait l'empereur au comte de Flandre, » avant de souffrir que Constantinople soit prise par les » Turcs. Ne vaut-il pas mieux que la cité impériale tombe » dans vos mains que dans celles des païens, car elle » renferme les plus précieuses reliques de Notre-Seigneur, » la colonne à laquelle il fut attaché, le fouet qui servit » à la flagellation, la robe écarlate dont il fut revêtu, la » couronne d'épines dont on lui ceignit la tête, le roseau

(1) Martenne et Durand, *Thesaurus novus anecdotorum*, t. I, col. 267.

» qu'on plaça dans ses mains en guise de sceptre, les
» vêtements dont il fut dépouillé sur le Calvaire, la plus
» grande partie de la croix où il fut crucifié, et les clous
» qui l'y attachèrent. Si vous ne voulez pas combattre
» pour tout cela et que l'or vous tente davantage, vous
» en trouverez plus à Constantinople que dans le monde
» entier, car les seuls trésors de ses basiliques suffiraient
» à enrichir toutes les églises de la chrétienté, et tous
» ces trésors ne peuvent, réunis ensemble, atteindre à
» la valeur de celui de Sainte-Sophie, qui n'a jamais pu
» être égalé que par les richesses du temple de Salomon.
» Il n'y a pas d'expressions possibles pour décrire les
» trésors que renferme Constantinople, car non-seule-
» ment on y trouve ceux accumulés par les empereurs
» byzantins, mais tous ceux encore des anciens empe-
» reurs romains qui sont enfouis ici dans les palais. »

Constantinople évita cependant de tomber aux mains des premiers croisés. Bien qu'il en fût vivement pressé par Bohémond, fils de Robert Guiscard, l'ennemi acharné d'Alexis Comnène, Godefroid de Bouillon refusa d'attaquer la ville. Louis VII aussi, qui avait été reçu dans le palais de Manuel Comnène, traversa le Bosphore et passa en Asie sans s'être emparé de Constantinople comme il aurait pu le faire. Mais en 1203, les Français et les Vénitiens avaient préparé une nouvelle croisade dans le but de reconquérir Jérusalem, que les armes de Saladin avaient récemment enlevée aux Latins. Sous le prétexte de rétablir sur le trône de Constantinople Isaac l'Ange, qui avait été détrôné et aveuglé par son frère Alexis, ils mirent le siége devant la ville. Bien que les croisés eussent été repoussés dans un premier assaut, l'usurpa-

teur Alexis prit peur et abandonna sa capitale. Isaac, qui languissait depuis huit ans dans un cachot, fut alors rétabli sur le trône par ses propres sujets. Constantinople pouvait donc échapper encore à la rapacité des Latins, mais les croisés et Isaac en vinrent bientôt à se quereller sur l'exécution des traités que son fils avait faits avec eux pour assurer sa délivrance. Pendant ce conflit, les Constantinopolitains se soulevèrent contre l'empereur, et Murtzuphle s'empara de la couronne après avoir étranglé de ses propres mains le fils d'Isaac. Les Latins refusèrent alors de s'entendre avec l'usurpateur, et le 9 avril 1204, ils commencèrent l'attaque de la ville, qui fut prise quelques jours après. Les soldats, sans pitié, passèrent au fil de l'épée tout ce qui s'offrit à leurs coups; ils se livrèrent à un pillage effréné et mirent le feu partout. Ils n'épargnèrent pas plus les églises que les palais, entrèrent à cheval dans le temple de Sainte-Sophie et chargèrent leurs montures des plus précieux trésors du sanctuaire. L'autel, chef-d'œuvre d'orfèvrerie, fut brisé en morceaux et partagé entre les pillards [1].

Les chefs de la croisade parvinrent enfin à faire cesser le carnage et les désordres de tout genre auxquels se livraient les soldats; mais ce fut pour imposer des règles au pillage, qui fut continué au profit commun des confédérés. Tout le butin fut ramassé et mis en masse, puis partagé entre les Français et les Vénitiens [2]. Ce butin fut immense. Le palais du Bucoléon, dont s'empara le

(1) NICETÆ CHONIATÆ *Historia;* Bonnæ, p. 757.

(2) JOFFROI DE VILLEHARDOUIN, *De la conqueste de Constantinople*, édit. PAULIN PARIS, 1838, p. 80 et suiv. — ANDREA MOROSINI, *l'Imprese e espeditioni di Terra Santa et l'acquisito fatto del imperio di Constantinopoli,* lib. II, p. 199; Venetia, 1627.

marquis de Montferrat, renfermait des trésors considérables. « Del trésor qui estoit ou palais, dit Villehar» douin, ne covient-il mie à parler; car tant en i avoit » que ce n'estoit fins ne mesure. » Le palais de Blaquernes, où s'installa Henri de Hainaut, n'en contenait pas moins. « Là fut li trésors si grans trovés, ajoute le » chevalier chroniqueur, qu'il n'i en avoit mie mains » qu'en celui de Bouche-de-Lion. Les autres gens qui » furent espandus parmi la ville gaignérent assez, et fu » si grans li gaaings que nus ne vos en saurait dire le » nombre; si come d'or et d'argent, de vesselemente, » de pierres précieuses, de dras de soie, de samis, de » robes vaires et grises, et hermines, et de tous les fiers » avoirs qui onques furent en terre trovés. Depuis la » création du monde, dit en terminant Villehardouin, » jamais il ne fut fait un si grand butin dans une ville » conquise. »

Quant à ces magnifiques statues de marbre, chefs-d'œuvre des grands artistes de l'ancienne Grèce, qui depuis plus de huit siècles faisaient l'ornement de la ville impériale et qui avaient tant contribué à y entretenir les saines traditions de l'antiquité, le bon goût et le culte des arts, les chevaliers victorieux, qui faisaient profession d'ignorance, n'y firent pas la moindre attention; elles furent sans doute brisées au milieu du désordre ou périrent dans l'incendie. Nulle mention n'en est faite dans les chroniques du temps, aucune ne fut apportée en Europe. Les chefs de la croisade ne traitèrent pas avec le même dédain les monuments de bronze; mais ce ne furent pas les merveilleuses beautés artistiques dont étaient empreintes ces belles produc-

tions de la statuaire antique qui attirèrent leur attention, la matière seule dont elles étaient formées les fit distinguer des œuvres de marbre; elles furent brisées et converties en pièces de monnaie. Nicétas a donné l'énumération des principales statues qui furent ainsi fondues[1]. On doit signaler parmi les plus remarquables la statue colossale de Junon, qui s'élevait dans le forum Constantin : il fallut un chariot attelé de quatre paires de bœufs pour en transporter seulement la tête du forum dans le grand palais où se faisait la fonte; le groupe de Pâris présentant la pomme à Vénus; Bellérophon sur le cheval Pégase; l'Hercule colossal revêtu de la dépouille du lion de Némée, qu'on attribuait à Lysippe : pour donner une idée de l'élévation de cette statue, Nicétas ajoute que sa jambe était de la hauteur d'un homme; le groupe de l'Ane et de l'ânier qu'Auguste avait originairement placé dans sa colonie de Nicopolis en mémoire d'une circonstance qui lui avait présagé la victoire d'Actium; la louve allaitant Romulus et Rémus; un éléphant dont la trompe était mobile; le sphinx à figure humaine; une très-ancienne figure de Scylla, femme d'une beauté séduisante de la tête jusqu'à la ceinture, poisson dans le reste du corps; une très-belle statue d'Hélène, dont la tête était couronnée d'un diadème d'or rehaussé de pierres précieuses. Ce n'est pas sans raison que Nicétas donne le nom de barbares à ces seigneurs francs qui convertirent en gros sous ces statues d'un prix inestimable.

Les chevaux de bronze que Théodose II avait fait

(1) NICETÆ CHONIATÆ *Narratio de statuis Constant. quas Latini in monetam conflaverunt;* apud BANDURI, *Imperium orientale, Antiq. Constant.,* t. I, p. 107.

enlever de l'île de Chio furent peut-être les seuls objets qui échappèrent à la fonte; échus aux Vénitiens dans le partage du butin, ils décorent aujourd'hui la façade de l'église Saint-Marc.

Un certain nombre de reliquaires et des livres saints, également réservés, vinrent enrichir les trésors d'un grand nombre d'églises de France, d'Italie et d'Allemagne. Une assez grande quantité de pierres gravées furent aussi conservées, grâce à leur peu de valeur intrinsèque, et apportées en Europe.

Au moment où les croisés arrivèrent devant Constantinople, en 1203, la ville était encore remplie d'artistes qui avaient voué leur talent aux arts industriels; des ateliers nombreux exécutaient des bas-reliefs d'ivoire, des manuscrits à miniatures, de fines mosaïques, des peintures en émail incrusté dans des cloisons d'or, des pièces d'orfévrerie enrichies d'émaux, de ciselures et de bas-reliefs repoussés. Les magasins, dans les principales rues marchandes, regorgeaient de toutes ces richesses [1]. Mais que devinrent ces artistes, ces industriels, après que leurs ateliers eurent été dévastés et leurs magasins pillés? Un assez grand nombre dut périr en cherchant à les défendre, d'autres passèrent certainement en Asie à la suite de l'empereur grec Lascaris, que les Constantinopolitains avaient élu lorsque les murailles de la ville étaient déjà au pouvoir des Latins, et durent s'établir dans les grandes villes de la Bithynie, de la Lydie et de la Phrygie, qui composaient l'empire byzantin. Baudouin, comte de Flandre, qui fut élevé au trône impérial par

(1) Villehardouin, *De la conqueste de Constantinople;* édit. Paulin Paris; Paris, 1838, n° 91, p. 65.

les croisés, ne s'installa donc que sur des ruines. A peine sur le trône, il lui fallut prendre les armes contre les Bulgares réunis aux Grecs, et moins de deux ans après la prise de Constantinople, la sanglante défaite d'Andrinople réduisait l'empire latin à la dernière extrémité.

Ses successeurs ne furent occupés qu'à défendre cet empire attaqué de tous côtés, et c'est à peine si l'on trouve quelque trace du culte des arts à Constantinople durant les cinquante-sept années que dura la domination des seigneurs français. Les empereurs grecs de Nicée, dont tous les efforts étaient dirigés vers la conquête de Constantinople et l'expulsion des Français de l'Orient, ne purent certainement s'occuper que fort peu des arts. On peut donc fixer au commencement du treizième siècle la transformation complète de l'art byzantin. Bien que la décadence se fût manifestée dès le onzième siècle, néanmoins l'école byzantine, jusqu'à la prise de Constantinople par les Latins, avait conservé certaines traditions de l'antiquité et produit des œuvres qui n'étaient pas sans mérite. Les chefs-d'œuvre de la statuaire antique que les artistes avaient constamment sous les yeux, ne leur avaient pas permis de s'écarter entièrement de la bonne voie; mais lorsque les Grecs rentrèrent en possession de Constantinople, toutes ces belles productions avaient disparu; privé de ce secours, l'art byzantin ne put jamais se relever.

Les miniatures que renferment les manuscrits byzantins du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle en sont le témoignage. Le dessin est médiocre, un trait noir accuse les contours; si les visages ont conservé un modelé passable et sont parfois finement touchés, les extrémités

des figures sont grêles et négligées, l'allongement des proportions, que nous avons signalé dans les productions du onzième siècle et du douzième, et qui ne manquait pas d'une certaine élégance quand il n'y avait pas trop d'exagération, disparait en général dans les œuvres du treizième siècle. Les draperies sont dures et anguleuses. Nous pouvons citer à l'appui de nos appréciations les miniatures de trois manuscrits de cette époque, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, dont la paléographie et certaines notions ont déterminé la date, à savoir : un évangéliaire grec (n° 54), avec le texte latin en regard, ce qui suffirait déjà pour faire supposer qu'il a été écrit durant le temps de la domination latine, et deux autres évangéliaires (n°s 93 et 117), et encore les miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque Vaticane (n° 1231), renfermant les opinions des Pères de l'Église sur le livre de Job.

Du Cange, dans son *Historia Byzantina,* a publié les figures de Michel Paléologue (1260 † 1282), de sa femme et de son fils, qui se trouvaient peintes dans l'église de Sainte-Marie de Périblepte à Constantinople [1]. Ces figures roides et sans vie, enfermées dans des gaînes, donnent une pauvre idée de l'état des arts à Constantinople après la restauration des souverains grecs.

Cette peinture est encore supérieure, sous le rapport du dessin, à celles qui décorent un manuscrit que l'empereur Manuel Paléologue avait envoyé à l'abbaye de Saint-Denis en 1408 [2]. Deux miniatures à pleine page sont peintes sur les deux premiers folios de ce manu-

(1) Du Cange, *Historia Byzantina;* Parisiis, p. 234.

(2) Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis;* Paris, 1706, p. 317.

scrit. La première représente saint Denis l'Aréopagite. On voit que l'artiste a suivi un type ancien dans la reproduction de cette figure; aussi ne manque-t-elle pas d'une certaine correction. Mais dans la seconde miniature, qui reproduit l'empereur, sa femme et leurs enfants, l'artiste, livré à lui-même, laisse voir tous les défauts de l'école de son temps : les figures sont sans mouvement, les bras collés au corps, les vêtements ne sont que des gaînes; on dirait des figures de bois faites au tour, et posées sur des pieds de portemanteaux. Et cependant les têtes sont d'un dessin correct, les visages ont de l'expression, la peinture est finement touchée et le coloris en est vigoureux. Ces portraits devaient être ressemblants [1]. Nous donnons la reproduction de cette miniature dans la planche LXXXVIII de notre Album.

Indépendamment de l'état de dissolution dans lequel était tombé l'empire grec au commencement du treizième siècle, une autre cause avait entraîné l'art byzantin dans une voie funeste. Malgré la destruction de l'iconomachie, le culte des images était resté, comme nous l'avons dit, frappé d'atteintes dont il ne put se relever; le clergé, pour éviter les critiques des dissidents, s'attacha à donner des règles à la composition des sujets de sainteté que les artistes auraient à reproduire. Dans l'Occident, au contraire, sauf un certain nombre de types consacrés par la symbolique religieuse dont les artistes ne s'écartaient pas, ils pouvaient donner ample carrière à leur imagination dans la reproduction des scènes de

[1] Cette miniature est gravée dans deux ouvrages de Du Cange, *Hist. Byzantina*, Parisiis, p. 142; et *Glossarium mediæ et inf. latin.*, Parisiis, 1850, t. VII, pl. VII.

la Bible et de l'Évangile. La crainte que conçurent les évêques de l'Église grecque de voir les artistes de l'école byzantine subir sur ce point l'influence des Latins les engagea sans doute à rendre plus sévères les lois qui défendaient aux artistes de s'écarter des règles que leur prescrivait la discipline ecclésiastique. Il y a mieux, et pour empêcher tout écart de leur part, on pensa à rédiger un livre où seraient décrits avec précision tous les sujets de la symbolique et de l'histoire religieuse que l'art pourrait reproduire, où tout serait indiqué, jusqu'au caractère des figures et au libellé des inscriptions qui devaient les accompagner. Ce code devint dès lors et pour toujours la règle invariable de tout artiste de l'école orientale.

C'est à M. Didron, le savant directeur des *Annales archéologiques,* qu'on doit la connaissance de ce curieux manuel d'iconographie grecque. Lorsqu'il voyageait en Grèce avec M. Durand en 1839, tous deux s'étonnèrent de voir dans toutes les églises, à quelque siècle qu'elles appartinssent, les sujets et les personnages toujours représentés de la même manière. Ainsi à Saint-Luc, le baptême du Christ ou bien la Pentecôte, Moïse ou bien David, étaient figurés en mosaïque absolument comme étaient peints à fresque, dans Cesarini, David, Moïse, la Pentecôte et le baptême de Jésus; Saint-Luc cependant est du dixième siècle et Cesarini du dix-septième. Ils retrouvaient à Athènes, à Mistra, à Saint-Luc, le saint Jean Chrysostome que M. Durand avait dessiné dans le baptistère de Saint-Marc de Venise.

Après avoir quitté l'Attique, ils employèrent un mois à visiter les monastères et les cellules du mont Athos.

Toutes les peintures de la sainte montagne ressemblaient identiquement à celles qu'ils avaient vues ailleurs. M. Didron ayant complimenté un peintre d'Esphigménon de la prodigieuse facilité avec laquelle il traçait sur le mur l'esquisse de sujets assez compliqués : « Cela est » moins extraordinaire que vous ne pourriez le croire, » lui dit le peintre. Voici un manuscrit qui nous ap» prend tout ce que nous devons faire. Ici on nous en» seigne à préparer nos mortiers, nos pinceaux, nos » couleurs, à composer et disposer nos tableaux; là sont » écrites les inscriptions et les sentences que nous devons » peindre, et que vous m'entendez dicter à mes élèves. »

Ce manuscrit avait pour titre : Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, *Guide de la peinture.* Il existait dans tous les ateliers du mont Athos. M. Didron ne quitta pas la Grèce sans s'être assuré d'en avoir une copie; M. Durand en a fait la traduction, et M. Didron l'a publiée en 1845, avec des notes très-intéressantes, sous le titre de *Manuel d'iconographie chrétienne.*

On prétend dans les ateliers du mont Athos que le *Guide* des artistes a été composé au onzième siècle; cependant nous trouvons dans les manuscrits grecs du onzième siècle et du douzième, et notamment dans le *Ménologe* écrit et peint pour Basile II, des compositions sur des sujets tirés de l'Évangile qui ne sont pas entièrement conformes aux prescriptions du *Guide de la peinture;* ce livre dès lors ne peut être que d'une date postérieure. Les règles générales sur la manière de représenter les scènes de la Bible et de l'Évangile doivent remonter à une époque fort ancienne; mais la tradition suffisait pour maintenir les artistes dans de certaines limites sans

leur ôter toute liberté d'imagination. Il a fallu certainement un événement extraordinaire pour engager le clergé grec à faire consacrer ces règles dans un code écrit dont il ne serait plus permis de s'écarter. Ne doit-on pas trouver cet événement dans l'invasion des Latins en Orient et dans la conquête qu'ils firent de Constantinople au commencement du treizième siècle? C'est de cette époque qu'il faut dater en effet la transformation complète de l'art byzantin, qui demeura dès lors immobile et ne subit plus aucune variation. Resserrés dans des limites étroites et ne pouvant en aucune manière donner carrière à leur imagination, les artistes grecs se firent en quelque sorte une liturgie pittoresque et suivirent tous dans leurs ouvrages le même patron arrêté par l'usage. Il en résulte qu'il est presque impossible de déterminer la date des ouvrages byzantins qui ne remontent pas au delà du treizième siècle, à moins que certaines circonstances particulières ne viennent à la faire connaître.

La collection Debruge Duménil possédait plusieurs sculptures byzantines qui fournissaient la démonstration de l'immutabilité du style grec à partir du quatorzième siècle. Ainsi les nombreux bas-reliefs sculptés sur une très-belle croix qui, par la forme des caractères des inscriptions qu'on y voit gravées, appartient évidemment à cette époque [1], ne diffèrent en rien, quant au style, de ceux dont est enrichie une autre croix signée du sculpteur Georges Lascaris avec la date

[1] J. Labarte, *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil*, n° 2, p. 413 et suiv.

de 1567 [1]. Les deux artistes auteurs de ces croix avaient au surplus exactement suivi les prescriptions du *Guide de la peinture* dans la composition des sujets qu'ils avaient reproduits; enfin un bas-relief [2] qui paraissait appartenir par son style à la même époque que ces deux croix, était signé Condofidius, de l'île de Naxos, avec la date de 1679.

Si les sculpteurs byzantins, à partir du treizième siècle, avaient renoncé à toute originalité, s'ils avaient perdu les bonnes traditions et abandonné la correction du dessin, ils conservèrent du moins une grande netteté et une finesse délicieuse dans l'exécution. Toutes les personnes qui s'occupent des arts au moyen âge connaissent ces croix sculptées à jour reproduisant dans des proportions très-petites des scènes compliquées tirées de la Bible et des Évangiles. Ces ouvrages sont encore très-recherchés à cause du fini de leur exécution.

Après la prise de Constantinople par les Turcs, ceux des sculpteurs qui n'avaient pas émigré en Occident se retirèrent dans les couvents du mont Athos, qui renfermaient déjà des artistes en tout genre, et la montagne sainte devint dès ce moment l'unique foyer de l'art religieux de l'Église orientale. Les moines du mont Athos ont continué depuis cette époque à s'adonner aux travaux de cette espèce, et le style de leurs sculptures ne diffère presque en rien de celui des belles croix de la collection Debruge Duménil du quatorzième siècle et du seizième.

(1) J. Labarte, *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil*, n° 39, p. 427.
(2) *Idem*, n° 62, p. 440.

Il y a cent cinquante ou deux cents ans, des artistes de l'école du mont Athos se sont établis en Russie. Les villes de Kiew et de Viazma sont devenues les principaux centres de fabrication de ces fines sculptures religieuses. Les artistes russes ont conservé les types de l'école grecque du quatorzième siècle, et s'écartent rarement des règles tracées par la tradition et par le *Guide de la peinture*. Les inscriptions en langue russe qui accompagnent ces petits ouvrages, écrites fort souvent en caractères slavons, dont on ne fait plus usage que dans les livres liturgiques, servent à les distinguer des travaux des Grecs.

Il est temps de revenir à l'histoire de la sculpture en Occident au point où nous l'avons laissée, c'est-à-dire à l'époque où les persécutions des empereurs iconoclastes amenèrent l'émigration d'un grand nombre d'artistes grecs en Italie.

§ III.

DE L'ART, ET PARTICULIÈREMENT DE LA SCULPTURE, EN OCCIDENT, DEPUIS L'ARRIVÉE DES ARTISTES GRECS EN ITALIE AU VIII[e] SIÈCLE JUSQU'AU XIII[e].

I.
En Italie.

La mort de Théodelinde (625) mit fin à la paix et à la prospérité dont avait joui l'Italie sous le gouvernement de cette virile et douce femme. Les luttes intestines qui s'élevèrent après elle entre les chefs de la nation des Lombards, les guerres que cette nation eut ensuite à soutenir contre les Grecs et les Francs, et les querelles sans cesse renaissantes de ses rois avec les papes, ne laissèrent presque aucun instant de repos à l'Italie pen-

dant cent cinquante années; aussi la culture des arts fut-elle à peu près abandonnée dans le royaume des Lombards. Il en fut de même à Rome, sans aucun doute, car le *Liber pontificalis* [1], qui rapporte avec tant de soin tous les travaux d'art exécutés par ordre des papes, est à peu près muet sur ce sujet dans ses narrations depuis le pontificat de Jean Ier (523 † 526), qui coïncide avec la mort de Théodoric, jusqu'à l'avénement de Grégoire III (731). Les seules œuvres d'art dont ce curieux livre fasse mention durant ces deux cent cinq années consistent en un ciborium de bronze que fit exécuter le pape Honorius († 638), en quelques rares mosaïques, dont les principales furent faites par les papes Honorius, Sergius († 701) et Jean VII († 708), et en une image d'or de saint Pierre que Sergius plaça dans l'église du Sauveur. On peut donc affirmer que l'art était tombé au dernier degré d'anéantissement en Italie au commencement du huitième siècle. Mais un grand événement qui agitait l'empire d'Orient allait en amener le réveil.

L'empereur Léon l'Isaurien avait proscrit le culte des images (726) dans son empire. Son édit, porté à Rome, excita dans l'Occident une indignation générale. Grégoire II, qui occupait alors le siége pontifical, soutint avec énergie les doctrines de l'Église catholique, et assembla à Rome un synode où l'hérésie naissante fut condamnée. Grégoire III, qui lui succéda en 731, ne déploya pas moins de zèle en faveur de la vénération

(1) *Liber Pontificalis seu de Gestis Romanorum Pontificum quem cum cod. Mss. Vaticanis aliisque emendavit J. Vignolius;* Romæ, 1724. Nous prendrons toutes les citations que nous emprunterons à ce livre dans cette édition de Vignolius, et nous ne les indiquerons plus, en conséquence, que par le numéro et la page du volume.

des images. Il n'hésita pas à faire des remontrances à l'empereur Léon, et ces remontrances n'ayant eu aucun succès sur l'esprit de ce prince, il assembla à Rome un concile composé de quatre-vingt-treize évêques et du clergé romain. La noblesse et les magistrats assistèrent à la délibération. Le concile déclara exclu de la table sainte et séparé du corps des fidèles quiconque violerait le respect dû aux images en les détruisant, les déplaçant ou les outrageant par des blasphèmes. Léon, irrité de la résistance qu'il éprouvait à Constantinople et dans les différentes provinces de l'empire d'Orient, ne tarda pas à poursuivre de ses persécutions les artistes fidèles à la foi orthodoxe qui continuaient à peindre, à ciseler et à sculpter les saintes images. Constantin Copronyme, fils et successeur de Léon l'Isaurien, continua à persécuter les défenseurs du culte des images, et surtout les artistes qui les reproduisaient. Un grand nombre de ceux-ci, qui travaillaient principalement pour les églises, se voyant privés de toute ressource, se réfugièrent donc en Italie, bien certains de trouver un appui et des moyens d'existence auprès des papes et des prélats qui résistaient si énergiquement aux édits de l'empereur. Les papes les accueillirent avec faveur et ouvrirent des asiles aux émigrés [1]. Aussi, dès le pontificat de Grégoire III (731 † 741), et malgré la guerre que celui-ci eut à soutenir contre Luitprand, roi des Lombards, voit-on renaître à Rome le culte des arts. Les travaux artistiques que fit exécuter ce saint pontife sont en effet assez importants, eu égard aux circonstances fâcheuses

[1] *Liber pontificalis*, in S. Paulo, t. II, p. 129; in Pascale, t. II, p. 317.

dans lesquelles il se trouvait. Ayant fait élever dans la basilique de Saint-Pierre, en avant de la confession, six belles colonnes qu'il avait reçues en présent de l'exarque Eutychius, il les surmonta d'une trabes [1] revêtue d'argent, sur laquelle étaient reproduites d'un côté les figures du Christ et des apôtres, et de l'autre, celles de la Mère de Dieu et des saintes vierges. Dans l'abside de l'église Sainte-Marie ad Præsepe (aujourd'hui Sainte-Marie-Majeure), il fit faire un bas-relief d'or représentant la Vierge embrassant son divin Fils; à la chapelle du Sauveur, érigée dans la basilique de Saint-Pierre, près de l'abside, une image d'or de la Mère de Dieu, et dans l'oratoire de Saint-André, qui touchait à cette basilique, une image du saint apôtre également d'or. Des peintures vinrent en outre enrichir cet oratoire, ainsi que les églises de Saint-Calliste, de Saint-Procès et Saint-Martinien, et de Sainte-Marie in Cyro. Les appartements qui dépendaient de la basilique de Saint-Pierre en furent également décorés [2].

Ainsi des artistes en différents genres avaient reparu à Rome, et comme depuis plus de deux cents ans les Romains avaient cessé de produire des œuvres d'art, il est impossible de trouver une cause plus naturelle à la renaissance qui se produisit sous le pontificat de Grégoire III, que l'arrivée à Rome de ces artistes grecs qui seuls avaient conservé les belles traditions de l'anti-

(1) On donnait le nom de trabes à une sorte d'architrave disposée au-dessus des colonnes qui, dans les anciennes églises, entraient dans la composition de la clôture des sanctuaires (cancelli), et aussi à une espèce de poutre jetée en travers du grand arc des absides. Voyez le mot TRABES au titre du MOBILIER RELIGIEUX.

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 45 et seq.

quité et la connaissance de la technique des différents arts industriels. En échange de l'hospitalité qui leur fut généreusement accordée, ils mirent leur talent à la disposition des souverains pontifes, et ils s'acquittèrent noblement de la dette de la reconnaissance, non-seulement par leurs travaux, mais encore en reconstituant les écoles artistiques en Italie. Zacharie, successeur de Grégoire III († 752), put employer le marbre, le verre, les métaux et la mosaïque à la décoration du palais de Latran; il y ajouta un portique qu'il enrichit de peintures et qu'il ferma par des portes de bronze sur lesquelles la figure du Sauveur était reproduite. Il fit faire encore pour le grand autel de la basilique de Saint-Pierre un parement en étoffe tissue d'or, où l'on avait représenté le sujet de la Nativité du Christ [1].

Étienne II, Paul Ier et Étienne III, engagés dans les plus sérieuses difficultés avec les rois lombards, ne purent poursuivre l'œuvre de la restauration de l'art ni utiliser le talent des artistes émigrés avec autant de persévérance que leurs prédécesseurs; mais lorsque Charlemagne, après avoir vaincu Didier et détruit le royaume des Lombards (774), eut affermi la puissance et la fortune temporelle des papes, Adrien Ier et Léon III, son successeur, trouvèrent à Rome des artistes capables d'exécuter les immenses travaux d'art dont le *Liber pontificalis* nous a conservé la description.

Mais avant d'aller plus loin, nous devons dire quelques mots du *Liber pontificalis,* où nous avons déjà puisé quelques renseignements. Nous aurons à citer presque constamment ce précieux ouvrage dans l'his-

(1) *Liber pontificalis,* t. II, p. 74 et 75.

torique que nous allons tracer des arts industriels à la fin du huitième siècle et au neuvième ; il est donc nécessaire d'apprécier avant tout la confiance que l'on peut accorder à cet ouvrage, relativement à la nature des documents que nous avons à lui emprunter.

Le Livre pontifical renferme les vies des papes, depuis saint Pierre, apôtre, jusqu'à Étienne V, qui mourut en 891. On en attribue ordinairement la rédaction à Anastase, bibliothécaire de l'Église romaine; mais un grand nombre d'opinions ont été émises, on le comprend sans peine, relativement aux écrivains auxquels on doit un recueil si important. Les uns soutenaient que les vies des papes, depuis saint Pierre jusqu'à saint Libère († 366), avaient été rédigées par le pape saint Damase († 384). Baronius [1] ne les attribuait pas à Damase, mais à un anonyme; d'autres laissaient l'honneur de la composition entière, soit à Guillaume le bibliothécaire, soit à Pandulphe, ostiaire de la basilique de Latran, soit à Anastase ; quelques-uns enfin voulaient qu'Anastase les eût seulement mises en ordre après les avoir tirées de trois anciens catalogues. Ciampini a consacré tout un volume à l'examen des opinions débattues dans cette controverse [2]. Il a établi, par beaucoup de citations, que le style fort peu homogène qui se faisait remarquer dans les diverses parties de l'ouvrage indiquait le concours de plusieurs coopérateurs ; il a constaté que la collection de la vie des papes avait déjà été mentionnée, antérieurement à Anastase, par Béda au commencement du huitième siècle, et par Almarius et

(1) *Annales ecclesiastici*, ad an. 69, nº 35.

(2) *Examen Libri pontificalis;* Romæ, 1688.

d'autres auteurs qui florissaient dans les premières années du neuvième. Enfin, de la comparaison des écrits d'Anastase avec le *Liber pontificalis,* il conclut que les seules vies de Grégoire IV (827 † 844), de Sergius II, de Léon IV, de Benoît III et de Nicolas Ier († 867) lui appartiennent; les vies qui précèdent et celles qui suivent, y compris la vie d'Étienne V († 891), qui est la dernière, seraient de différents auteurs.

Il est certain qu'une lecture attentive du *Liber pontificalis* dénote cette multiplicité d'auteurs, et surtout d'époques, signalée par Ciampini, et justifie pleinement ses observations. On sait que le Saint-Siége eut toujours ses notaires (plus tard, ils prirent le titre de bibliothécaires), chargés d'écrire les vies des saints, de rassembler les actes des pontifes et de dresser l'inventaire des dons offerts à saint Pierre. On conçoit alors la variété de style que dut introduire dans les *Vies des papes* cette succession de rédacteurs indépendants les uns des autres. Nous ajouterons que ce qui constate également la diversité des époques dans la confection des différentes parties du livre, c'est que les auteurs, non contents de rapporter les faits historiques et d'énumérer les monuments élevés par les souverains pontifes, entrent dans de minutieuses explications sur tous les objets d'art, sur tous les morceaux d'orfévrerie exécutés par leurs ordres ou offerts aux différentes églises de Rome; ils donnent la dimension, le poids exact de chaque pièce. Ils n'ont pas la prétention de mettre de l'ordre dans leur récit ni de donner une description complète de tel monument ou de tel objet d'art; ils paraissent au contraire s'être bornés à copier des pièces comptables dans l'ordre de

leur date, et lorsqu'un monument d'art de quelque importance a été exécuté à plusieurs reprises, il faut rassembler divers passages de leur texte, assez éloignés souvent les uns des autres, pour se faire une idée de l'ensemble de ce monument. Toutefois, on voit aisément qu'ils avaient sous les yeux les objets dont ils font la description. Après un ou deux siècles, un chroniqueur, même nanti de documents écrits, n'aurait pu dépeindre avec cet amour et cette précision des objets d'art disparus depuis longtemps, et dont la connaissance ne lui serait parvenue que par le simple énoncé d'un inventaire. Ainsi, il aurait été impossible à l'écrivain du neuvième siècle de fournir des renseignements aussi détaillés que ceux qui sont contenus dans la vie de saint Silvestre († 335), sur l'orfévrerie magnifique dont Constantin dota les églises de Rome, avant de porter le siége de l'empire à Constantinople. Si saint Damase n'est pas l'auteur des vies de ses prédécesseurs, ce que certains critiques prétendent, il nous paraît évident qu'il a chargé un secrétaire de les rédiger, tandis que ces richesses formaient encore, dans toute leur splendeur, la décoration des saints autels. Un siècle plus tard, quand les barbares eurent envahi l'Italie et pillé Rome, cette exactitude scrupuleuse n'eût plus été possible.

Il est permis de contester certains faits historiques consignés dans le *Liber pontificalis;* mais l'énumération et la désignation des objets d'art portent avec elles un cachet de vérité qu'on ne peut méconnaître. Cette rédaction du *Liber pontificalis,* échelonnée, pour ainsi dire, à différentes époques successives, est donc propre à nous inspirer toute confiance. Les auteurs, écrivant

en présence des objets mêmes dont ils faisaient la description [1], ne pouvaient se livrer aux écarts de leur imagination ; ils auraient été trop facilement ramenés à la vérité et convaincus de mensonge ou d'exagération par leurs contemporains, pour oser rien avancer qui ne fût parfaitement exact. Le *Liber pontificalis* est donc un inventaire excellent de tous les objets d'art auxquels l'Italie a donné naissance du quatrième au neuvième siècle; nous avons dû le consulter avec confiance. Reprenons notre récit.

Charlemagne, après avoir passé les Alpes et vaincu Didier, roi des Lombards, fit bloquer la ville de Pavie qui servait de refuge à celui-ci, et se rendit à Rome, où il fut reçu comme un libérateur par le pape Adrien Ier (773). Après avoir renouvelé la donation que Pepin avait faite au Saint-Siége, il rentra en France en emmenant Didier. La puissance temporelle et la fortune des papes se trouvant par là prodigieusement accrues, Adrien se mit à relever les édifices tombés en ruine et à en édifier de nouveaux, et fit exécuter pour embellir et décorer les églises des objets d'art de différents genres. En haine des édits de l'empereur d'Orient contre le culte des images, le pape voulut bien certainement élever dans les églises les statues du Christ, de la Vierge et des apôtres ; mais à cette époque l'art statuaire était fort négligé dans l'empire d'Orient, et les images religieuses n'y étaient jamais exécutées en

[1] Voici deux citations qui donnent la preuve de ce que nous avançons : « Ut præsens per omnia opus ibidem dedicatum luce clarius manifestat. — Super quod etiam obtulit regnum de argento purissimo habens in medio crucem, quod usque nunc super eodem pendere altari conspicitur. » *Liber pontificalis,* in Leone IV, t. III, p. 87 et 96.

figures de ronde bosse ; les artistes grecs qui arrivaient à Rome étaient donc inhabiles à produire des statues. Aussi, Grégoire III, qui n'avait pas encore sans doute à sa disposition d'artistes capables de tailler des figures de ronde bosse, avait fait recouvrir d'argent une ancienne statue de la Vierge [1]. Cette statue était sans doute de bois, et de minces feuilles d'argent étaient venues en revêtir l'extérieur sans altérer sensiblement les contours. Nous citerons plus loin des exemples de ce genre de travail en France au onzième siècle. Les premières statues élevées sous le pape Adrien ne durent pas être exécutées autrement. « Ce saint-père fit faire » six images recouvertes de feuilles d'argent, ex laminis » argenteis investitas, » dit le chroniqueur [2]. Ces images, qui reproduisaient le Christ, les anges Michel et Gabriel, la Vierge, saint André et saint Jean, avaient le visage peint et l'argent était doré. On comprend que pour des artistes qui n'avaient point encore fait de figures de ronde bosse, il était plus facile de les travailler d'abord en bois et de les revêtir ensuite d'une feuille d'argent appliquée sur le bois par une forte pression, que de les exécuter par la fonte ou par le procédé

(1) Imaginem sanctæ Dei Genitricis antiquam deargentavit ac investivit argento. (*Liber pontificalis*, t. II, p. 51.)

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 206. Les chroniqueurs qui ont écrit les vies des papes au neuvième siècle dans le *Liber pontificalis* se sont constamment servis de « investire ex argento », dans le sens de revêtir d'une feuille d'argent : In ecclesia Beati Pauli apostoli corpus ejusdem doctoris mundi investivit ex laminis argenteis pesantibus lib. XXX, quoniam argentum quod ibidem primitus erat nimis confractum existebat (t. II, p. 197). — Fecit cerostata, paria IV investita ex argento deaurato (p. 277). — Investivit trabem ex argento mundissimo (p. 278). — Altare majus construxit, cujus faciem investivit ex argento (p. 279). — Et encore aux pages 282, 296 ; et t. III, p. 125.

du repoussé au marteau. Le *Liber pontificalis* ne signale pas d'autres statues sous le pontificat d'Adrien Ier († 795) ; mais les bas-reliefs en métal précieux, qui sont assez nombreux, ne sont pas indiqués comme ayant été faits par le procédé que désignait cette expression, ex argento investire. Le chroniqueur les indique seulement comme faits avec des feuilles d'or ou d'argent, et l'on doit supposer qu'ils étaient exécutés par le procédé du repoussé. Ainsi, à la basilique de Saint-Paul, Adrien fit décorer les portes du sanctuaire d'images d'argent reproduisant le Christ et deux anges; les visages étaient coloriés. A la basilique de Saint-Pierre, il fit placer une image du Christ en argent au-dessus de la principale porte d'entrée, enrichit le maître-autel de bas-reliefs d'or, et revêtit la confession de lames d'or, où divers sujets étaient reproduits; auprès du corps du saint apôtre, il éleva un bas-relief d'or, où l'on voyait les figures du Sauveur, de la Vierge et des saints apôtres Pierre, Paul et André. Il dota encore l'église Saint-Laurent hors des murs d'un bas-relief contenant la figure de saint Laurent avec les symboles des évangélistes (1). Pour ce qui est de la sculpture monumentale, on n'en trouve qu'une seule mention dans la vie d'Adrien Ier. Ce saint pontife ayant reconstruit l'abside de la basilique de Saint-Pierre qui était tombée en ruine, l'enrichit, suivant un antique usage, de sculptures polychromes (2). Les termes dont se sert le chroniqueur

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 208, 226, 228, 229 et 232.

(2) Cameram B. Petri in omnibus destructam atque dirutam, exemplo olitano exculpens diversis coloribus, a novo fecit. *Liber pontificalis*, t. II, p. 219.

ne permettent pas de voir dans le travail de sculpture qu'il indique autre chose que des bas-reliefs taillés dans les parois mêmes de l'abside. Quant à des statues de marbre, de pierre ou de bronze, il n'en est nullement question.

Les premiers essais de la statuaire furent donc fort timides; mais bientôt, sous Léon III (795 † 816), on va voir les orfévres exécuter quelques figures de ronde bosse. Avant de constater les progrès sensibles qui se produisirent alors dans tous les arts, nous devons faire remarquer que le mot statua ne se rencontre jamais sous la plume du chroniqueur qui a écrit dans le *Liber pontificalis* la vie du successeur d'Adrien, et qu'on ne le rencontre pas non plus dans les vies des autres pontifes au neuvième siècle [1].

Bien que sous ces papes on ait fait à Rome plusieurs statues d'or et d'argent, les auteurs du *Liber pontificalis* ne se servent que du mot imago pour désigner les reproductions de la sculpture, qu'elles fussent en bas-relief ou de ronde bosse [2]. Serait-ce qu'aucune grande

(1) Le mot statua est écrit pour la dernière fois au *Liber pontificalis* dans la vie de Paul Ier († 768), encore l'auteur ne dit-il pas que l'effigie de la Vierge ainsi désignée ait été faite par ordre de ce saint pape, mais seulement qu'elle fut placée dans une nouvelle chapelle qu'il avait fait construire : « Ubi et effigiem Sanctæ Dei Genitricis in statua ex argento deaurato constituit. » (T. II, p. 130.) La statue pouvait donc être ancienne.

(2) Pline ne s'est presque jamais servi du mot imago que pour l'appliquer soit aux productions de la peinture, soit à des bas-reliefs : Imaginem principis ex auro in anulo gerendi. (Lib. XXXIII, cap. XII).— Imago Pompei e margaritis. (Lib. XXXVII, cap. VI.)— Romæ et penicello pinxit et cestro in ebore, imagines mulierum maxime. (Lib. XXXV, cap. XL.)— Les auteurs postérieurs à Pline se sont généralement servis dans le même sens du vocable imago. Trébellius Pollion, par exemple, dans un passage

statue n'étant plus exécutée en marbre, en pierre ou en bronze, ces auteurs ne croyaient pas pouvoir donner ce nom à ces figures de ronde bosse fabriquées par les orfévres avec des feuilles d'argent contournées ou repoussées au marteau? Ne doit-on pas reconnaître aussi en cette circonstance l'influence des artistes grecs, qui, ayant abandonné la statuaire, ne donnaient plus que le nom d'image, εἰκών, aux productions de la sculpture, et qui venant à exécuter en Italie des figures de ronde bosse, à la demande des papes, ne croyaient pas devoir changer pour cela la dénomination en usage dans l'empire d'Orient? Il est donc quelquefois assez difficile de décider si telle image qui est décrite dans le *Liber pontificalis* est de ronde bosse ou en bas-relief. Certaines circonstances du récit, comme l'emplacement donné à l'image, et l'acception ordinaire du verbe qui accompagne le mot imago, sont les meilleurs guides à suivre pour se prononcer sur l'état de la pièce désignée [1].

de la vie de Claude II, fait bien sentir la différence de statua et de imago : Illi clypeum aureum senatus totius judicio in romana curia collocatum est, ut etiam nunc videtur. Expressa thorace vultus ejus imago. Illi populus romanus sumptu suo in Capitolio ante Jovis templum statuam auream collocavit. (Édit. Nisard, p. 558.)

(1) Quand une reproduction est indiquée uniquement par le nom du sujet représenté sans adjonction du mot imago, nous n'hésitons pas à y voir une figure de ronde bosse, une statue grande ou petite, comme dans les phrases suivantes : In medio fontis columnam posuit, et super columnam agnum ex argento. (T. II, p. 279.) — Fecit ante confessionem angelos ex argento. (T. II, p. 299.) — Fecit cherubim ex argento deaurato tres qui stant super capita columnarum. — Nous croyons aussi qu'on doit reconnaître des statues dans les figures désignées par le mot imago, lorsque ce mot est accompagné des verbes stare, ponere, existere, surtout lorsque l'emplacement donné à l'objet parait indiquer une statue : Fecit imaginem Salvatoris auream quæ stat in trabe. (T. II, p. 275.) — Imaginem argenteam stantem sub arcu de ciborio. (T. II, p. 277.) —

Léon III, qui avait sacré Charlemagne empereur d'Occident et qui avait reçu de ce prince des présents considérables, continua l'œuvre de son prédécesseur et donna une vive impulsion à toutes les branches de l'art. Il restaura un grand nombre d'édifices et en construisit de nouveaux qu'il enrichit de marbres, de peintures murales et de mosaïques, et dont il garnit les fenêtres de verres de couleur [1]. Sous son pontificat, la sculpture fit de notables progrès, et les artistes osèrent attaquer le marbre. Léon III, en effet, fit décorer de marbres sculptés les absides qui renfermaient les autels de saint André et de sainte Pétronille [2]. Il ne peut être ici question que de bas-reliefs, et ce sont les deux seuls exemples de sculptures de marbre qui soient mentionnées dans le *Liber pontificalis* comme ayant été exécutées sous le pontificat de Léon III. Les meilleurs sculpteurs préféraient travailler les métaux précieux, et c'est uniquement dans les travaux des orfévres que l'on rencontre des figures de ronde bosse. Ainsi, sur la trabes disposée au-dessus des six premières colonnes du vestibule du sanctuaire dans la basilique de Saint-Pierre [3], Léon III avait fait placer une statue d'or du Christ qui ne pesait pas moins de soixante-dix-neuf livres, et six figures d'anges d'argent doré, distribuées à droite et à

Et super regularem posuit arcum ex argento, nec non et imagines ubi supra posuit. (T. II, p. 279.) — Ubi et regularem fecit et posuit super eumdem regularem tres imagines, in medio quidem unam existentem, habentem depictum vultum Salvatoris. (T. II, p. 206.)

(1) *Liber pontificalis,* t. II, p. 238, 244, 256, 264, 279, 296, 303, 306.

(2) *Idem*, p. 261.

(3) Voyez à l'ORFÉVRERIE la description de la basilique de Saint-Pierre et le mot TRABES, au MOBILIER RELIGIEUX.

gauche du Sauveur [1]. Il avait fait faire pour la basilique de Saint-Paul deux anges d'argent doré, se tenant en adoration devant le Christ, et pour l'oratoire consacré à sainte Pétronille, une statue d'argent qui s'élevait au-dessus de l'arc du ciborium. Ayant fait reconstruire le baptistère de la basilique de Saint-Pierre, il fit placer une colonne de porphyre au centre de la cuve baptismale, et sur cette colonne, un agneau d'argent [2], de la bouche duquel l'eau jaillissait.

Parmi les figures de ronde bosse, nous ne devons pas omettre les crucifix; ils sont mentionnés pour la première fois dans le *Liber pontificalis*, sous le pontificat de Léon III, qui en fit exécuter trois d'argent de très-grande proportion [3].

Les bas-reliefs d'or et d'argent dont ce pape enrichit les églises sont en bien plus grand nombre que les figures de ronde bosse. Parmi les plus remarquables, on peut citer dans la basilique de Saint-Paul : le bas-relief d'or qui décorait le parement de l'autel, où l'on voyait le Christ et les douze apôtres; les images d'or du Christ et des saints apôtres Pierre et Paul, qu'il fit placer dans le sanctuaire, et les bas-reliefs d'argent dont les grandes portes étaient revêtues [4]; dans la basilique de Saint-Pierre : l'image d'or du saint apôtre; le grand bas-relief d'or placé dans la confession, où se trouvaient reproduites les figures du Christ, de la Vierge, des apôtres Pierre, Paul et André, et celle

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 275 et 299.
(2) *Idem*, t. II, p. 275, 277, 279.
(3) *Idem*, t. II, p. 263, 270, 306.
(4) *Idem*, t. II, p. 240, 259, 275.

de sainte Pétronille ; et enfin, les bas-reliefs de grande proportion du ciborium d'argent élevé au-dessus du grand autel [1].

Indépendamment de l'orfévrerie, d'autres arts industriels se montrent en progrès sous le pontificat de Léon III. Son prédécesseur, Adrien Ier, ayant voulu enrichir de portes de bronze la tour de la basilique de Saint-Pierre, n'avait pu sans doute trouver à Rome des fondeurs pour les exécuter, puisqu'il fut obligé de faire venir de Pérouse des portes anciennes qui s'y trouvaient : Léon III, au contraire, put faire fondre des portes de bronze dont il ferma la confession dans la basilique de Saint-Paul [2]. Adrien Ier avait fourni à différentes églises de Rome de très-belles étoffes de soie venues sans doute de l'Orient ; mais aucune n'est indiquée par le *Liber pontificalis* comme étant enrichie de figures ou de sujets ; sous Léon III les étoffes historiées abondent [3].

En dehors des circonstances qui expliquent l'émigration des artistes grecs en Italie au huitième siècle, leur intervention dans la restauration de tous les arts industriels sous les pontificats d'Adrien Ier et de Léon III est constatée par la quantité de mots grecs ou dérivés du grec que donne le *Liber pontificalis* dans la description de différents objets d'art exécutés par les ordres de ces deux papes. Ce sont, entre autres, plusieurs bas-reliefs et pièces d'orfévrerie faits

(1) *Liber pontificalis*, t. II, p. 273, 314, 299.

(2) *Idem*, t. II, p. 316.

(3) *Idem*, t. II, p. 239, 256, 257, 258, 260, 268, 270, 272, 273, 276, 277, 281, 295, 297, 304, 309.

en or obrizum [1]; une croix diacopton [2]; une croix, un calice et plusieurs couronnes panoclystos [3]; des lampes enafoti [4]; des étoffes avec des periclysis [5] de différentes sortes. Des aiguières et des burettes destinées à contenir le vin qu'on verse dans le calice, reçoivent le nom de staupos [6]. Certains objets sont désignés par leur nom grec, comme ce polycandilum de porphyre suspendu par des chaînes d'or devant la confession de saint Pierre [7], et ce chrysoclavum [8], sorte de travail d'or qui reproduisait des ornements et même des sujets [9].

L'intervention des artistes grecs dans les travaux artistiques exécutés sous les pontificats d'Adrien Ier et

(1) *Liber pontificalis,* t. II, p. 231, 233, 235, 240; de ὄβρυζον, pur.

(2) *Idem,* t. II, p. 243; de διάκοπτος, que Du Cange (*Gloss. lat.*) traduit par intercisus, cælatus. Διακόπτω signifie trancher, fendre; c'est bien là le travail de la gravure en intaille des métaux.

(3) *Idem,* t. II, p. 276, 280, 305, 315, 328; du grec ἐπανώκλειστος, desuper clausus, dit Du Cange (*Gloss. lat.*). On doit donc reconnaître dans ces citations une croix fermée par des volets, un calice à couvercle et des couronnes fermées par en haut.

(4) *Idem,* t. II, p. 334. Lampe à neuf lumières; de ἐννέα, neuf, et φῶς, lumière.

(5) *Idem,* t. II, p. 230, 234, 228, 240, 241, 242, 296; du mot grec περίκλυσις, entourage, bordure.

(6) Du verbe grec στάζειν, verser.

(7) *Liber pontificalis,* t. II, p. 275. Le nom de πολυκάνδηλον était donné par les auteurs byzantins à ces lustres en forme de couronne portant plusieurs lumières, et qui étaient principalement destinés aux églises. Voyez plus loin, au titre de l'ORFÉVRERIE, ch. II, § III, art. V.

(8) Mot que l'on rencontre dans les auteurs byzantins, et notamment chez Constantin Porphyrogénète, qui décrit le scaramangion, sorte de tunique que portait l'empereur, comme étant enrichie de chrysoclavum, φορῶν σκαραμάγγιον διάσπρον χρυσόκλαβον. *De cerimon. aulæ Byzantinæ,* cap. XVII; Bonnæ, p. 99.

(9) « Fecit vestem de chrysoclavo cum gemmis, habentem historiam » beati Petri apostoli. » *Liber pontificalis,* t. II, p. 318.

de Léon III, est encore démontrée par l'importation qui fut alors faite à Rome de la peinture en émail par incrustation, art qui était pratiqué avec succès à Constantinople depuis le règne de Justinien, mais qui était demeuré étranger à l'Italie jusqu'à l'époque dont nous nous occupons [1].

Les successeurs d'Adrien et de Léon héritèrent de l'amour de ces deux papes pour les arts et continuèrent l'œuvre de restauration qu'ils avaient entreprise. Pascal Ier (817 † 824), Grégoire IV († 844) et Sergius II († 847) restaurèrent et bâtirent beaucoup de monuments et les enrichirent de peintures murales, de marbres, de mosaïques et de fenêtres en verres de couleur. Ils accordèrent leur protection à tous les arts industriels et firent exécuter une grande quantité de pièces d'orfévrerie, d'émaux et de riches étoffes historiées. La sculpture en marbre fut toujours fort rare; le *Liber pontificalis* mentionne seulement sous ces trois papes les colonnes ornées de sculptures que Pascal Ier fit élever devant la confession de l'autel de Sainte-Marie ad Præsepe, et les bas-reliefs dont Sergius II décora l'abside de la basilique Constantinienne et celle de l'église Saint-Martin, qu'il avait édifiée [2] : les sculpteurs se signalèrent surtout dans les travaux de l'orfévrerie.

Ce ne fut pas seulement à Rome que se produisit le réveil de l'art. Charlemagne n'avait pas enrichi seulement le saint-siége; il montra aussi une grande générosité envers les archevêques de Ravenne et de Milan, et surtout envers les monastères. Ses successeurs au trône

(1) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. Ier, § III, art. III.
(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 340, et t. III, p. 49 et 54.

d'Italie suivirent son exemple, et tous les hauts barons s'empressèrent d'imiter leurs souverains. Les prélats, de même que les papes, relevèrent leurs églises, en édifièrent de nouvelles et les enrichirent de toutes les productions des arts. A l'instigation de Grégoire III, l'abbé Pétronax avait quitté Rome avec ses moines pour habiter de nouveau le mont Cassin; il en reconstruisit le célèbre monastère, détruit et abandonné depuis bien des années. Sous Adrien Ier et Léon III, l'abbé Gisulfe, profitant du repos donné à l'Italie, rebâtit le temple où reposait le corps de saint Benoît, ainsi qu'un grand nombre d'autres églises qui dépendaient du monastère, et les décora merveilleusement (1).

En 835, Angilbert II, archevêque de Milan, fit restaurer la basilique de Saint-Ambroise, et éleva ce magnifique autel enrichi de bas-reliefs d'or et d'argent exécutés par Volvinius (2), ainsi que le ciborium qui le couvre. Ce ciborium, le plus ancien sans doute de ceux du moyen âge qui aient été conservés, est formé de quatre colonnes antiques de porphyre supportant quatre arcs plein cintre surmontés de pignons. Dans les quatre tympans sont des bas-reliefs qui doivent appartenir à l'époque de Volvinius et sont peut-être de sa main. Les figures dorées ou coloriées se détachent sur un fond bleu (3).

(1) Leo Ostiensis, *Chronica sacri monasterii Casinensis;* Lut. Paris., 1668, lib. I, cap. iv et xviii, p. 100 et 145.

(2) Ce précieux monument a été reproduit par Ferrario, *Monumenti sacri e profani della basilica di Sant' Ambrogio in Milano;* Milano, 1824; et par Du Sommerard, *Les Arts au moyen âge;* Album, 9e série, pl. XIX; nous en donnerons la description au titre de l'Orfèvrerie, chap. III, § I, art. II; la vignette placée en tête de ce chapitre est la reproduction de l'un des côtés de cet autel.

(3) Ce ciborium a été également reproduit par Ferrario, *Mon. sacri*

La république vénitienne n'avait jamais voulu reconnaître l'empire des Lombards; elle repoussa avec une égale ardeur la domination des princes carolingiens; elle prodiguait le nom de barbares à ces étrangers qui dominaient l'Italie. Les Grecs seuls lui paraissaient dignes de son alliance. Ce fut pour mieux résister aux attaques de Pepin, fils de Charlemagne et roi d'Italie, que les Vénitiens transportèrent leurs richesses dans l'île de Rialto, où s'éleva Venise, la capitale du nouvel État. Le palais ducal fut édifié sur l'emplacement où il subsiste encore aujourd'hui, et les soixante îlots qui entourent l'île de Rialto y furent réunis par des ponts. Un grand nombre d'églises et de palais décorés de marbres, de sculptures, de peintures murales et de mosaïques, s'élevèrent alors dans l'enceinte de la nouvelle ville. Les Vénitiens, occupés de la défense de leur territoire et uniquement voués au commerce maritime, n'avaient pas d'art qui leur fût propre ni d'artistes indigènes; mais ils avaient déjà établi des relations suivies avec Constantinople, et, lors de la paix qui fut conclue entre les deux empires, les Vénitiens avaient été compris dans les traités comme Fidèles de celui d'Orient [1]. Ce fut donc de cette ville qu'ils appelèrent les artistes, architectes, peintres, sculpteurs, mosaïstes, orfévres, qui élevèrent les églises et les palais de la nouvelle capitale, les décorèrent et leur fournirent un riche mobilier [2]. Dès le

e profani della basilica di Sant' Ambrogio, p. 131; et par Du Sommerard, *Les Arts au moyen âge;* Album, 9e série, pl. XIX.

(1) Andreæ Danduli *Chronicon Venetum*, lib. VII, cap. xv; apud Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. XII.

(2) Johannis Diaconi *Chronicon Venetum et Gravense;* apud Pertz, *Monumenta Germaniæ hist.*, t. IX, p. 4.

commencement du neuvième siècle, des artistes grecs, appelés en grand nombre à Venise, s'étaient répandus dans le nord de l'Italie, où ils devinrent, comme à Rome, les promoteurs de la restauration de l'art.

Le repos que Charlemagne avait procuré à l'Italie ne devait pas être de longue durée. Les Sarrasins, s'apercevant de la faiblesse de l'immense monarchie qu'il avait fondée, commencèrent à ravager les provinces maritimes de l'Italie. Bien que le pape Grégoire IV, pour résister à leurs incursions, eût fait fortifier la ville et le port d'Ostie, ils n'en avaient pas moins continué leurs ravages, et, en 847, après s'être emparés de Civita-Vecchia, ils vinrent mettre le siége devant Rome. Ils pillèrent la basilique de Saint-Paul hors des murs, et celle de Saint-Pierre, qui n'était pas encore enfermée dans l'enceinte de la ville : toutes les richesses qu'Adrien Iᵉʳ et Léon III avaient amassées dans ces deux temples devinrent la proie des musulmans. C'est dans ces tristes circonstances que fut élu Léon IV. Le pillage des Sarrasins fut pour ce saint pape l'occasion de déployer son amour pour les arts. Après avoir réparé les murailles de Rome et fait entourer le mont Vatican de fortifications, afin de mettre à l'avenir l'église consacrée au prince des apôtres à l'abri d'un nouveau coup de main, il fit restaurer les deux églises et leur rendit leur première splendeur [1].

Bien que les travaux artistiques exécutés par Léon IV (847 † 855) aient été assez considérables, il semble résulter de la description qui en est faite par le *Liber pontificalis*, que le niveau de l'art s'était déjà abaissé.

(1) *Liber pontificalis,* in Leone IV, t. III, p. 65 et seq.

La sculpture, en effet, est moins cultivée sous son règne que sous celui de Léon III. Plus de bas-reliefs de marbre, et les seules statuettes d'argent qui soient décrites par l'auteur de la vie de Léon IV sont six anges et deux agneaux placés en avant de la confession de saint Pierre [1]. Ce saint pape fit exécuter, il est vrai, par ses orfévres un assez grand nombre de bas-reliefs: ainsi il fit refaire en argent les portes de la basilique de Saint-Pierre et les enrichit d'un grand nombre de sujets de sainteté; il fit également relever celles de la confession, en y plaçant les figures en buste de saint Pierre et de saint Paul, et décora le tombeau du prince des apôtres de trois bas-reliefs d'argent, dans l'un desquels on voyait sa propre image [2]. Mais les bas-reliefs d'or dont le pape Adrien I[er] avait décoré le maître-autel furent remplacés par un tableau d'émail [3]; et s'il reconstruisit entièrement en argent le ciborium qui abritait cet autel [4], il n'y fit pas rétablir de bas-reliefs de grande proportion, comme ceux qui existaient dans le ciborium édifié par Léon III. Léon IV fit exécuter aussi deux grands crucifix, pour remplacer ceux que les Sarrasins avaient enlevés; mais un seul des deux était un objet de sculpture, l'autre était d'émail [5]. Nous devons signaler un autre genre de travail pratiqué dans l'antiquité, qui reparaît à cette époque, la gravure en intaille sur métal. « Léon IV, dit Anastase, fit confectionner un » pupitre d'argent merveilleusement gravé et au sommet

(1) *Liber pontif.*, t. III, p. 107 et 109.
(2) *Idem*, p. 122, 88, 82.
(3) *Idem*, p. 87.
(4) *Idem*, p. 105.
(5) *Idem*, p. 96 et 126.

» duquel brillait une tête de lion[1]. » Ainsi les émailleurs et les graveurs venaient remplacer les sculpteurs.

Plusieurs causes peuvent avoir amené cet abandon de la sculpture : les dépenses considérables qu'on fut obligé de faire pour entourer les villes de fortes murailles, afin de les préserver des incursions des Sarrasins et des Hongrois, le goût de l'époque, qui se porta sur les émaux et les riches étoffes historiées, et surtout le retour des Grecs en Orient. Le pontificat de Léon IV coïncide en effet avec le rétablissement du culte des images dans l'empire d'Orient. A la mort de l'empereur Théophile, en 842, les artistes grecs, qui avaient émigré pour éviter les persécutions des empereurs iconoclastes, purent rentrer dans leur patrie. Ils avaient certainement créé des élèves parmi les Italiens; mais l'éloignement des maîtres dut avoir des conséquences fâcheuses.

Les monuments de sculpture italienne du neuvième siècle sont rares; nous pouvons cependant en signaler quelques-uns. Nous placerons en première ligne des pièces dont l'authenticité ne saurait être mise en doute :

(1) « Lectorium argenteum, inclyta operatione cælatum perfecit, in » cujus videlicet summitate leonis caput refulget. » *Lib. pont.*, t. III, p. 138. Cælare signifie également ciseler, ce qui pourrait faire supposer un travail de ciselure légèrement en relief; mais nous pensons qu'on ne doit voir ici qu'une gravure en creux, parce que, dans la vie de Léon IV, Anastase n'a employé les verbes fulgere, præfulgere, refulgere, qu'en décrivant des objets sans relief, comme des émaux ou des peintures en broderie : « In quibus aureis tabulis Redemptoris nostri forma depicta » præfulget, » p. 87; « fecit vestem sericam et in medio tabulam cum chry- » soclavo in qua depictæ Christi et discipulorum ejus imagines fulgent, » p. 26; et encore p. 130. — Nous pensons aussi qu'on doit voir un travail de gravure dans cette phrase : « Fecit aquæmanile de argento » par unum habens in se scalptam similitudinem capitis hominis cum » vite, et alia historia, » p. 132.

les bas-reliefs d'or et d'argent de l'autel de saint Ambroise, et un beau diptyque d'ivoire appartenant à la cathédrale de Milan [1], qui offre dans chacune de ses feuilles quatre scènes superposées de la vie du Christ. Nous en donnons la reproduction dans la planche XIII de notre Album. Ce diptyque doit être un de ceux dont Béraldus, gardien de cette église au commencement du douzième siècle, a parlé dans l'écrit qu'il a laissé sur les cérémonies liturgiques qu'on y pratiquait [2]. Ces deux monuments rappellent dans leur ensemble et dans leurs détails les œuvres byzantines du neuvième siècle. Les soldats qui gardent le tombeau du Christ portent la cataphracte et le casque antiques. Dans les bas-reliefs de Volvinius, la plupart des anges ont conservé le costume que les Grecs donnaient à ces messagers de Dieu : la tunique talaire et la chlamyde agrafée sur l'épaule droite; plusieurs tiennent cette longue verge dont sont toujours armés les anges dans les productions byzantines; le Christ et les apôtres portent la longue tunique et le grand manteau de l'antiquité; les autres personnages ont le costume byzantin : la tunique courte et la chlamyde. Les petits édifices, les lits et les tombeaux que l'on voit dans les deux monuments, se rencontrent dans les manuscrits grecs du neuvième siècle que nous avons signalés. Mais à côté de ces signes, qui indiquent d'où venaient les maîtres qui avaient dirigé la restauration de l'art en Italie dans la seconde moitié du

(1) Il a été publié par Gori, *Thesaurus vet. diptych.*, t. III, p. 270, pl. XXXIII et XXXIV, et fait partie des moulages de la Société d'Arundel; Catalogue de M. Oldfield, classe III.

(2) Apud Muratori, *Antiquitates Ital. medii ævi*, t. IV, p. 861. Voyez à la Sculpture en ivoire, chap. II, § Ier, art. VI.

huitième siècle, on trouve dans les deux productions italiennes un caractère particulier qui dérivait de la vue et de l'étude des sculptures romaines du troisième et du quatrième siècle qui subsistaient encore en Italie. Les figures, en effet, sont quelquefois lourdes de dessin et un peu courtes, mais elles laissent peu à désirer dans leur attitude, leur mouvement et le jet des draperies.

Nous citerons encore une pièce qui présente un grand intérêt archéologique, en ce qu'elle offre tout à la fois un exemple de la manifestation la plus complète de la décadence de l'art et un spécimen du style de la Renaissance : c'est une petite plaque d'ivoire qui appartenait à la collection du prince Soltykoff[1]. L'une des faces a dû être sculptée au septième siècle ou au commencement du huitième, à l'époque où l'art était tombé au dernier degré d'avilissement. Au neuvième siècle, cette feuille d'ivoire, jugée indigne d'être conservée, fut coupée par le haut de quinze millimètres environ, et sculptée sur l'autre face, où l'on voit deux sujets, l'entrée de Jésus à Jérusalem, et Marie répandant des parfums sur les pieds du Sauveur. La simplicité des compositions, la pureté du dessin, le beau caractère des figures, la justesse des mouvements, la disposition des draperies, tout annonce un retour vers l'étude du dessin et la main d'un Grec ou d'un élève de ces artistes grecs qui seuls avaient conservé pendant le huitième siècle les bonnes traditions de l'art. Le lecteur trouvera dans la planche XII de notre Album la reproduction des deux faces de cette curieuse feuille d'ivoire.

(1) N° 14 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection, cette pièce a été adjugée à M. Webb et a passé en Angleterre.

Léon IV avait réussi à repousser les Sarrasins. Le roi Louis II, malgré quelques échecs, parvint aussi à contenir ces barbares. Mais à partir de la mort de ce prince (875), l'Italie fut en proie à toutes sortes de calamités, et le flambeau des arts, que Charlemagne, Adrien Ier et Léon III avaient rallumé, s'éteignit bientôt. A la fin du neuvième siècle, les Sarrasins et les Hongrois envahirent le nord de la Péninsule. Les guerres intestines au milieu desquelles périt la race de Charlemagne, et les désordres qui souillèrent la chaire de saint Pierre au dixième siècle, vinrent s'ajouter aux invasions, et l'on comprend comment, au milieu de cette anarchie morale et politique, les arts furent entraînés en Italie dans une décadence non moins absolue qu'au septième siècle.

A la fin du dixième siècle, le savant Gerbert, devenu pape sous le nom de Silvestre II (999 † 1003), s'efforça de faire refleurir les lettres, et son zèle pour les sciences et la littérature aurait pu avoir une heureuse influence sur le retour au culte des arts; mais son règne fut de trop courte durée pour avoir pu produire aucun résultat, et les agitations dont l'Italie fut le théâtre après sa mort, pendant plus de cinquante années, ne permirent pas aux arts de se relever de l'état d'anéantissement où ils étaient tombés. L'art de fondre le bronze y était complétement ignoré. Lorsque Didier, abbé du célèbre monastère du mont Cassin, élu en 1058, voulut orner son église de portes semblables aux anciennes portes de l'église d'Amalfi, il fut obligé de les commander à Constantinople. Didier avait résidé dans cette ville en qualité de légat du saint-siége, et y avait puisé le goût des

arts [1]; aussi l'église principale de son monastère lui parut-elle bientôt trop petite et peu digne de l'importante communauté qu'il gouvernait; il la fit démolir en 1066 et en reconstruisit une autre plus spacieuse. Pour décorer la nouvelle basilique, il avait été lui-même chercher des colonnes de marbre à Rome, où l'on en trouvait beaucoup dans les ruines des anciens édifices; mais les artistes lui manquèrent complétement lorsqu'il voulut exécuter la décoration de son église et faire emploi des marbres qu'il avait achetés. Il envoya donc plusieurs de ses moines à Constantinople, afin d'engager des mosaïstes et quelques-uns de ces ouvriers qui savaient tailler le marbre sous les formes les plus variées, pour en composer, par l'opposition des couleurs, des motifs du meilleur goût dont ils décoraient les parois des murs et le sol des églises et des palais [2]. Léon, qui, dans la chronique du monastère du mont Cassin, nous fait connaître ce fait, ajoute que l'abbé Didier dut avoir recours aux ouvriers byzantins, parce que la pratique de la mosaïque et de l'art de tailler le marbre avait disparu de l'Italie depuis plus de cinq cents ans [3]. Cependant un grand nombre de mosaïques et de décorations

(1) Leo Ostiensis, *Chronica sacri monast. Casinensis*, lib. III, cap. ix et xx; Lut. Paris., 1668, p. 324 et 338.

(2) « Legatos interea Constantinopolim ad locandos artifices destinat, » peritos utique in arte musiaria, et quadrataria..... Quarum artium tunc » ei destinati magistri, cujus perfectionis extiterint, in eorum est ope- » ribus extimari, cum et in musivo animatas fere autumet se quisque » figuras et quæque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum » colorum flores pulchra putet diversitate vernare. » Leo Ostiensis, *Chron. sacri monast. Casinensis*, cap. xxix, p. 351.

(3) « Et quoniam artium istarum ingenium a quingentis, et ultra jam » annis magistra latinitas intermiserat. » *Idem*.

de marbre avaient été faites au neuvième siècle dans différentes églises de Rome et dans le palais de Latran, et il devait encore subsister beaucoup de ces travaux d'art au onzième siècle. Léon [1], évêque d'Ostie et cardinal de l'Église romaine, devait sans doute les connaître parfaitement, et son opinion ferait supposer qu'il regardait tous les travaux de mosaïque exécutés depuis Adrien I[er] jusqu'à Léon IV comme émanés d'artistes grecs. Dans tous les cas, il résulte évidemment des faits rapportés par Léon d'Ostie, que les malheurs des temps n'avaient pas permis aux écoles italiennes de se constituer au neuvième siècle d'une manière durable, et que la pratique des arts libéraux, comme celle des arts industriels, était entièrement abandonnée à l'époque où l'abbé Didier voulut réédifier les églises de son abbaye.

Mais cet éminent prélat comprit qu'il ne suffisait pas à sa gloire d'élever de somptueux monuments au mont Cassin, et qu'il devait ranimer le culte des arts dans l'Italie, afin de la mettre en état de ne plus être tributaire de Constantinople. Il ouvrit donc dans son monastère, sous la direction d'artistes grecs, des écoles où il fit enseigner à des enfants non-seulement l'art de la mosaïque et de la taille des marbres, mais encore tous les arts libéraux et industriels qui mettaient en œuvre l'or, l'argent, l'airain, le fer, le verre, l'ivoire, le bois, le gypse et la pierre [2].

(1) Léon d'Ostie était entré au monastère du mont Cassin à l'âge de quatorze ans, et avait été élevé par l'abbé Didier, dont il écrivit la vie à la demande de l'abbé Odérisius, qui avait succédé à Didier en 1087 il vivait encore en 1115. UGHELLI, *Italia sacra*, t. I, col. 964. — ANGELUS DE NUCE, *Not. ad Chron. mon. Cas.*; Lut. Paris., 1668, p. 85

(2) « Ne sane id ultra Italiæ deperiret, studuit vir totius prudentia » plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri. Non

Néanmoins les écoles instituées par Didier ne purent faire d'assez rapides progrès pour lui fournir le riche mobilier dont il voulut doter son église, une fois reconstruite et décorée de marbres précieux et de tableaux en mosaïque. Vers 1068, il envoya de nouveau un de ses moines à Constantinople avec des lettres pour l'empereur Romain IV (1068 † 1071) et trente-six livres pesant d'or afin de se procurer ce mobilier [1]. L'énumération que donne la chronique de tous les objets achetés à Constantinople par l'envoyé de Didier, nous fait voir ce qui manquait à l'Italie, et vient démontrer que l'orfévrerie artistique, l'émaillerie et l'art de fondre le bronze n'y étaient pas plus pratiqués que la mosaïque. Nous parlerons de ces objets dans l'histoire de l'émaillerie et dans celle de l'orfévrerie; mais nous devons ici relever un fait qui vient établir de nouveau les efforts de l'abbé Didier pour créer des artistes en Italie. Parmi les objets qu'il avait fait acheter en Orient, se trouvaient dix images carrées d'argent sculpté. Une fois qu'il eut ces modèles, il fit exécuter, par ses propres ouvriers, trois images de même dimension, qui lui étaient nécessaires pour compléter la décoration d'une trabes élevée au-dessus de six colonnes d'argent à l'entrée du chœur. Un peu plus tard, un seigneur de Constantinople ayant envoyé à Didier, pour l'église Saint-Benoît, un grand médaillon d'argent merveilleusement sculpté, l'éminent prélat en fit faire un semblable et les suspendit de chaque côté

» autem de his tantum, sed et de omnibus artificiis quæcumque ex auro, » vel argento, ære, ferro, vitro, ebore, ligno, gypso vel lapide patrari » possunt, studiosissimos prorsus artifices de suis sibi paravit. » LEO OSTIENSIS, *Chronicon monaster. Casinensis,* lib. III, cap. XXIX, p. 351.

(1) LEO OSTIENSIS, *Chron. mon. Casin.,* lib. III, cap. XXXIII, p. 361.

du ciborium [1]. Ainsi, en peu de temps, les artistes des écoles ouvertes par Didier furent en état de copier les ouvrages des ciseleurs byzantins.

L'abbé Didier, devenu pape en 1086 sous le nom de Victor III, aurait certainement, dans cette position élevée, donné une vive impulsion aux arts, mais il mourut dans la même année. Cependant ses efforts ne restèrent pas sans résultat, et les écoles qu'il avait fondées durent prospérer et fournir des artistes à l'Italie; car dès la fin du onzième siècle nous y trouvons des orfévres, des émailleurs et des sculpteurs en ivoire, qui s'étaient acquis une grande réputation [2].

Antérieurement à l'époque où l'abbé Didier appelait des artistes grecs en Italie, les Pisans avaient jeté les fondements de leur cathédrale, qui fut élevée sur les dessins de Buschetto, habile artiste grec; en 1060, ils achevèrent, en face de cette cathédrale, le baptistère de Saint-Jean. Ce fut à des artistes grecs et à leurs élèves que fut confiée l'exécution des sculptures de ces deux temples [3].

Les Vénitiens, à la fin du dixième siècle, avaient également confié à des architectes grecs la reconstruction de l'église Saint-Marc. Le doge Domenico Selvo, contemporain de l'abbé Didier, la fit décorer de mosaïques; les relations de Venise avec Constantinople, et la réputation justement méritée que les mosaïstes grecs s'étaient acquise, ne peuvent laisser aucun doute sur leur intervention dans l'exécution de ces tableaux.

(1) Leo Ostiensis, *Chron. mon. Casin.*, lib. III, cap. xxxiii, p. 36

(2) Theophili *Diversarum artium schedula*, in præf.; Lutetiæ Paris, p. 8.

(3) Vasari, *Vite di Nicola e Giovanni*; Firenze, 1846, t. I, p. 258.

Il faut donc reconnaitre que ce fut sous la direction d'artistes grecs que se produisit encore en Italie, à la fin du onzième siècle comme à la fin du huitième, le retour au culte des arts. A cette époque du onzième siècle, l'école des Byzantins était entrée dans la voie de la décadence; si elle avait conservé une certaine correction dans le dessin, elle tendait cependant à s'éloigner de plus en plus du style de l'antiquité; néanmoins, ces artistes grecs surent réveiller le goût des arts en Italie et former dans les arts libéraux et industriels des élèves qui devinrent bientôt supérieurs à leurs maîtres, et qui préparèrent ainsi l'ère de la renaissance qu'on voit s'ouvrir au treizième siècle. Dès la fin du douzième siècle, les travaux de Pietro et d'Uberto, de Plaisance, ceux de Bonnano, de Pise, et d'autres encore que nous citerons plus loin, la faisaient présager.

Mais avant de parler de la renaissance en Italie, revenons sur nos pas, pour donner quelques notions sur l'état des arts, et particulièrement de la sculpture dans le reste de l'Europe, depuis l'époque de Charlemagne jusqu'au treizième siècle.

II.

En France, en Allemagne, et dans les pays du nord et du midi de l'Europe.

Quand Charlemagne succéda à son père Pepin (768), l'empire des Francs était plongé dans les plus épaisses ténèbres. L'invasion des Arabes et les commotions au milieu desquelles s'éteignit la race mérovingienne avaient conduit les lettres et les arts au dernier degré d'anéantissement. Charlemagne employa les premières années de

son règne à réunir sous son sceptre toutes les provinces de la Gaule, et à assurer la sécurité de ses frontières orientales par une guerre heureuse contre les Saxons. Quand il crut n'avoir plus rien à craindre de ce côté, il descendit en Italie, en 773, à la demande du pape Adrien, afin de venger le saint-siége des injures et des agressions du roi des Lombards. Après avoir établi le blocus de Pavie, il se rendit à Rome pour y célébrer les fêtes pascales (774). Il n'y resta que peu de temps lors de cette première visite au pape Adrien; mais il y vint de nouveau avec ses deux jeunes fils, Pepin et Lodewig, à la Pâque de 781. Il trouva alors les arts en pleine renaissance dans la ville des papes, et il put admirer non-seulement les beaux monuments de l'antiquité qui restaient encore debout, mais les grands travaux artistiques qu'Adrien I[er] faisait exécuter avec amour et persévérance. A son retour en France, passant par Parme, il y rencontra l'Anglo-Saxon Alcuin, l'esprit le plus vaste et le plus actif de cette époque après Charles lui-même. C'est du jour où ces deux hommes scellèrent leur pacte contre la barbarie qu'on peut marquer le commencement de la renaissance des lettres et des arts en Occident. Rentré dans ses États, Charlemagne donna une vive impulsion à tous les arts. Par ses lois, il força les prélats à relever les églises tombées en ruine, et à les décorer de peintures et de sculptures, et un capitulaire ordonna que des orfévres seraient établis dans chacune des grandes villes de son empire. Il créa dans les monastères de Saint-Vandrille, de Corbie, de Reims, de Saint-Riquier, de Fulde et de Saint-Gall, des écoles de copistes et d'enlumineurs qui restaurèrent tout à la fois la calli-

graphie et la peinture; on y trouvait encore d'autres artistes en différents genres. Charles donnait l'exemple à tous. Voulant cesser, durant la saison d'hiver, d'errer de villa en villa, il résolut de bâtir une capitale. Il éleva donc à Aix, auprès des eaux thermales, un palais et une chapelle royale. La nouvelle ville qui se construisit autour de cette chapelle lui dut son nom. « Là, dit » Alcuin, s'épanouit une Rome nouvelle, qui touche les » astres de ses voûtes colossales. Le pieux Karle, du » faîte de son palais, désigne la destination de chaque » lieu et préside à la construction des hauts remparts » d'une Rome future [1]. » Il bâtit aussi de splendides palais à Ingelheim et à Nimègue.

Il n'existait dans l'ancienne Gaule aucun artiste capable de diriger ou d'exécuter de pareils travaux. On ne pouvait même y trouver les matériaux nécessaires à de si splendides monuments. Le vaillant empereur, dit le moine de Saint-Gall, « appela de tous les pays en deçà » des mers, des maîtres et des ouvriers dans les arts de » tout genre [2] » ; et Éginhard nous apprend qu'il fit venir de Rome et de Ravenne une grande quantité de colonnes et de marbres pour la construction de la royale chapelle d'Aix [3]. Indépendamment des colonnes et des marbres enlevés à l'Italie, les églises et les palais bâtis par Charlemagne furent enrichis de peintures murales et de sculptures qui reproduisaient des scènes tirées de

(1) ALCUINI *Versus de Karolo Magno; Hist. des Gaules*, t. V, p. 389.

(2) MONACHI SAN GALLENSIS *De gestis Karoli imp.*, lib. I, § 28; apud PERTZ, *Monumenta Germ. hist.*, t. II, p. 744.

(3) EGINHARDUS, *Vita glor. imp. Karoli regis Magni;* apud DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. II, p. 102.

l'Ancien et du Nouveau Testament et des chroniques historiques [1].

A l'exception de quelques chapiteaux de colonnes retrouvés dans les ruines du palais d'Ingelheim et que possède le Musée de Mayence, aucun monument de sculpture de l'époque de Charlemagne n'est venu jusqu'à nous, et il faut s'en tenir aux conjectures sur le caractère de la sculpture de ce temps. Il n'est pas douteux que la plupart des artistes employés par ce prince n'aient été ramenés par lui de l'Italie, où la renaissance des arts se déployait avec éclat sous l'impulsion du pape Adrien, l'ami de Charlemagne. Mais à qui l'Italie la devait-elle? Nous l'avons dit. Le génie hellénique, qui jadis, à l'époque de sa toute-puissance, avait porté dans Rome une première fois le culte des arts, subsistait encore à Constantinople, et bien que fort amoindri, avait conservé assez de vigueur pour faire une seconde fois l'éducation de l'Italie. L'art français, de même que l'art italien, dut donc être empreint du style néo-grec, modifié par des souvenirs de l'art romain et par l'étude des monuments antiques subsistant encore dans l'Italie et dans les Gaules. La renaissance carolingienne fut donc un retour vers l'étude des productions des arts de l'antiquité. On en trouve la preuve dans une lettre d'Éginhard à son fils Vassin, par laquelle il l'engage à étudier Vitruve, en lui envoyant pour l'aider dans ses études un coffret qui reproduisait un petit monument dans le style antique [2]. On sait aussi que le

(1) Ermoldi Nigelli *Carmina*, lib. IV, vers. 179; apud Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 504.

(2) Eginhardi *omnia quæ extant opera*, epist. XXX; Parisiis, 1840, t. II, p. 46.

mausolée de Carloman, frère de Charlemagne, placé près de celui de saint Remi, avait été sculpté à la ressemblance du tombeau de Jovin, général romain en Gaule sous Valentinien Ier.

Quant à l'intervention des artistes grecs dans les constructions que fit exécuter Charlemagne, elle est démontrée par les fragments arrachés aux ruines du château d'Ingelheim dont nous venons de parler. A côté de chapiteaux de colonnes taillés dans le marbre, qui appartiennent évidemment aux dernières époques de l'art romain et qui doivent avoir été apportés de l'Italie, on trouve d'autres chapiteaux empreints de l'art byzantin. Nous signalerons un pilier de pierre, décoré sur le devant d'un pilastre à trois cannelures qui est cantonné de colonnes engagées. Les chapiteaux sont décorés d'une espèce de feuille de palmier dans le style de celles qu'on rencontre sur quelques pilastres et sur quelques colonnes du temple de Sainte-Sophie à Constantinople (1).

Si l'on peut s'en rapporter à Ermold le Noir, poëte contemporain, la sculpture aurait produit des travaux considérables dans le palais d'Ingelheim, en y retraçant les faits les plus marquants de l'histoire ancienne et les combats de Charles Martel, de Pepin et de Charlemagne. Ces tableaux historiques ne pouvaient être reproduits que dans des bas-reliefs, et les termes dont se sert Ermold indiquent ce genre de travail (2). Nulle part son

(1) M. de Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, pl. XV, fig. 3.

(2) Regia namque domus late persculpta nitescit,
Et canit ingenio maxima gesta virum.

Ermoldi Nigelli *Carmina*, lib. IV, v. 245; apud Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 506.

poëme ne dénote l'existence de statues dans le palais d'Ingelheim; la figure de Charlemagne elle-même n'y est reproduite que dans un bas-relief [1]. C'est qu'il ne faut pas oublier que les Grecs avaient, au huitième siècle, entièrement négligé la statuaire; l'Église grecque n'ad-mettait jamais de statues dans les temples, et les artiste byzantins émigrés en Italie par suite des persécution des empereurs iconoclastes, étaient de ceux qui s'étaien voués à la sculpture religieuse et qui ne sculptaient qu des bas-reliefs; ils ne pouvaient donc enseigner à leur élèves ce qu'ils ne savaient pas faire eux-mêmes. Mais le sculpteurs français, comme les sculpteurs italiens, ne tar dèrent pas à tailler des figures de ronde bosse et à fondr des statuettes de métal. Agobard, archevêque de Lyon qui était opposé au culte des images, en fournit la preuv dans l'écrit qu'il a composé pour les proscrire [2]. Néan moins il est à croire qu'on fit alors fort peu de statues d grande proportion; quelques auteurs modernes en on cité, mais lorsqu'on se reporte au texte même des chro niqueurs, on ne trouve dans les expressions dont ils s servent rien qui puisse constater l'exécution de figure de ronde bosse, et l'on ne peut voir que des bas-relief dans les sculptures dont ils font mention. Pour nous e tenir aux monuments de petite proportion dont nou

(1) Et Carolus sapiens vultus prætendit apertos,
Fertque coronatum stemmate rite caput;
Hinc Saxona cohors contra stat, prælia temptat,
Ille ferit, domitat, ad sua jura trahit.

ERMOLDI NIGELLI *Carmina*, lib. IV, v. 279.

(2) « Quicumque aliquam picturam, vel fusilem, sive ductilem ador statuam, simulacra veneratur. » — ANGOBARD, *De imagin.*, t. II p. 264.

avons à nous occuper, nous pouvons citer les statuettes de bronze et d'ivoire dont Angilbert, gendre de Charlemagne, qui devint abbé de Saint-Riquier, avait orné l'église de son monastère [1].

Les arts continuèrent à être cultivés sous Louis le Débonnaire et sous Charles le Chauve († 877). Ces princes encouragèrent les écoles d'artistes qui s'étaient établies dans les grands monastères et en fondèrent de nouvelles. Sous Louis le Débonnaire, Ebbon, archevêque de Reims, avait rassemblé de tous côtés un grand nombre d'habiles ouvriers, auxquels il donna des habitations en les comblant de bienfaits [2]. Sous Charles le Chauve, une école d'artistes s'était formée dans l'abbaye de Saint-Denis ; on y cultivait principalement la sculpture et l'orfévrerie [3]. En traitant de la sculpture en ivoire et de l'orfévrerie, nous citerons une grande quantité de bas-reliefs de métal précieux ou d'ivoire qui furent exécutés pendant le règne de ces deux princes. Il est à croire que la petite sculpture et la ciselure associées à la fonte constituèrent le faire principal des artistes du neuvième siècle, et qu'on n'exécuta pas alors de figures de ronde bosse de grande proportion. Émeric David, s'appuyant sur l'autorité de Montfaucon, a cependant cité la statue de Louis le Débonnaire couchée sur son tombeau dans l'église Saint-Arnould de Metz; le tombeau d'Hincmar dans l'église Saint-Remi de Reims et le tombeau du duc Otger [4]. On a

(1) HARIULFI *Chronicon,* lib. II, cap. X ; apud D'ACHERY, *Spicilegium,* t. IV, p. 468.

(2) FLODOARDI *Remens. hist. libri IV,* lib. II, cap. XIX ; Parisiis, 1611, p. 137.

(3) LUPI ABB. FERRAR. *opera,* epist. XXII ; Paris., 1664, p. 46.

(4) *Hist. de la sculpt. franç.;* Paris, 1853, p. 9.

également cité le tombeau de bronze de Charles le Chauve à Saint-Denis, où l'on voyait la figure de ce prince en haut-relief. Mais la statue de Louis le Débonnaire, dont la tête existe encore à Metz, est d'une époque bien postérieure au neuvième siècle [1] et probablement du treizième; le tombeau d'Hincmar n'offre qu'un bas-relief [2]; celui du duc Otger appartient évidemment au douzième siècle [3], et quant à la statue de bronze de Charles le Chauve, Montfaucon lui-même la regardait comme étant du onzième siècle [4].

Après la mort de Charles le Chauve, les Normands, qui dès 843 avaient commencé leurs dévastations, se ruèrent plus que jamais sur la France. Tout le monde prit les armes, tout le monde devint soldat; les écoles artistiques furent abandonnées, et l'art tomba dans une affreuse décadence. Cependant il ne fut pas abandonné partout: à la fin du neuvième siècle, un artiste éminent, Tutilo, poëte, sculpteur, peintre, orfévre et musicien, florissait dans le monastère de Saint-Gall [5]. Indépendamment de très-beaux travaux qu'il fit pour son monastère et pour Salomon, abbé de Saint-Gall et évêque de Constance, il décora de ses œuvres les basiliques de Mayence et de Metz. Ses sculptures paraissaient si parfaites à ses

(1) M. Émile Bégin, *Metz depuis dix-huit siècles.*

(2) Montfaucon, *Monuments de la monarchie française,* t. I, p. 305, pl. XXVIII.

(3) Mabillon, *Ann. ord. S. Bened.,* t. II, p. 376, en a donné la gravure.

(4) Montfaucon, *Monuments de la monarchie française,* t. I, p. 377.

(5) Erat eloquens, voce clarus, cælaturæ elegans et picturæ artifex, musicus sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum præ omnibus. Ekkehardus, *Casuum S. Galli continuatio,* apud Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 94, et p. 88, 89, 97.

contemporains, qu'on supposa que la sainte Vierge lui guidait la main [1]. Une feuille de diptyque d'ivoire sculptée par cet artiste, qui est conservée à la Bibliothèque de la ville de Saint-Gall, permet d'apprécier son talent, et fait voir qu'il avait conservé les bonnes traditions de la renaissance carolingienne.

Aux invasions des Normands et des Hongrois, et aux guerres intestines, se joignit, au dixième siècle, l'appréhension de la fin du monde, qui, dans la croyance populaire, devait arriver avec l'expiration de l'an mille. Les peuples tombèrent dans le découragement et l'apathie. On abandonna presque généralement la culture des arts, dont les traditions et les pratiques tombèrent à peu près en oubli.

Néanmoins, dès la fin du dixième siècle, lorsque Othon II (973 † 983) eut affermi sa puissance en Allemagne et en Italie, et lorsqu'en France Hugues Capet eut posé sur sa tête la couronne royale, mais surtout lorsqu'après l'an mille, la nouvelle année qui s'ouvrit eut rassuré les populations, une prodigieuse activité se manifesta dans toutes les classes. Ce fut à qui, des rois, des seigneurs, des prélats, des communautés et des villes, relèverait avec plus de splendeur les églises tombées en ruine durant les longues et désastreuses années qui venaient de s'écouler, à qui les enrichirait des meubles et des instruments les plus précieux.

Les cités impériales des provinces rhénanes et les grands monastères protégés par les empereurs de la maison de Saxe avaient eu moins à souffrir que les pro-

(1) Ekkehardus, loc. cit., p. 100.

vinces françaises de toutes les calamités qui accablèrent les peuples au dixième siècle; et bien que l'art fût arrivé en Allemagne, comme dans les autres pays de l'Europe, à un état de complète décadence, quelques artistes s'y étaient maintenus. Aussi fut-ce en Allemagne que se produisit d'abord le mouvement qui signala le retour vers les études artistiques : les artistes grecs furent encore en cette occasion les éducateurs de l'Occident. Le mariage d'Othon II, fils d'Othon le Grand, avec la princesse Théophanie, fille de l'empereur Romain le Jeune, en 972, fut un heureux événement, qui fit pénétrer en Allemagne les productions artistiques les plus précieuses de l'empire d'Orient et y attira les artistes byzantins. L'empereur Zimiscès avait pris à cœur d'effacer dans l'esprit d'Othon le Grand le ressentiment qui animait ce prince contre les Grecs, par suite de l'insigne perfidie de Nicéphore Phocas, son prédécesseur, à l'occasion même de ce mariage projeté depuis longtemps [1]. Après des négociations entamées à sa demande, Zimiscès envoya donc la princesse à Rome, accompagnée d'un brillant cortége; le mariage y fut célébré. La dot de Théophanie se composait de beaucoup d'or et de bijoux magnifiques [2]. Othon II mourut après huit ans de règne, laissant un fils âgé de trois ans. L'impératrice Théophanie,

(1) Othon le Grand avait demandé pour son jeune fils la main de Théophanie. Nicéphore feignit d'y consentir et annonça à Othon que la princesse allait partir pour la Calabre. Othon envoie une brillante ambassade pour la recevoir. A peine arrivés au lieu du rendez-vous, les seigneurs allemands tombèrent dans une embuscade. Les uns furent massacrés, les autres pris et conduits à Constantinople. SIGEBERTI *Chronica;* ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. VIII, p. 351.—THIETMARI *Chronicon,* lib. II; ap. PERTZ, t. V, p. 748.

(2) BENEDICTI *Chronicon;* ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. V, p. 718.

chargée de la tutelle du jeune empereur, déploya beaucoup d'habileté dans son gouvernement, et fut par ses vertus l'honneur de l'empire d'Allemagne. Elle mourut en 990. Une princesse aussi éclairée, petite-fille de Constantin Porphyrogénète, et élevée dans une cour fastueuse où les arts étaient en honneur au point que l'empereur lui-même les cultivait, ne put manquer d'attirer des artistes grecs en Allemagne afin de relever le niveau de l'art dans son empire, à une époque où les peuples, délivrés de la terreur des invasions normandes et hongroises, déployaient une prodigieuse activité pour restaurer les temples consacrés au Seigneur et les doter d'un riche mobilier. Des monuments qui subsistent encore viennent à l'appui des faits historiques pour établir l'intervention des artistes grecs en Allemagne à l'époque d'Othon II et de Théophanie. En effet, les œuvres de la sculpture se présentent, en Allemagne, à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième, sous deux aspects très-différents. Dans les unes, on trouve des contours pesants et des formes écrasées, souvenirs de l'art romain dégénéré modifiés toutefois par les modèles byzantins, une disposition à l'exagération dans les gestes et dans l'expression donnée aux visages, une tendance évidente à l'originalité qui dégénère souvent en fantaisies bizarres, et la volonté de sortir de la routine. Les figures n'y manquent pas de mouvement et d'expression, mais elles sont d'un modelé fort incorrect, offrent de la rudesse dans l'exécution, et se ressentent encore de la décadence de l'art. Dans les autres, au contraire, on reconnaît de la sagesse dans les compositions, une gravité dans les poses qui n'exclut pas la

justesse du mouvement, un dessin correct, la connaissance évidente des traditions de l'antiquité et une exécution d'un fini et d'une délicatesse achevés.

Nous citerons parmi les œuvres de la première sorte qui présentent un grand caractère d'authenticité, et qui sont au surplus les meilleures que cette époque ait produites, la crosse [1] et le crucifix conservés dans le trésor de la cathédrale d'Hildesheim, comme ayant été exécutés par saint Bernward, évêque de cette ville (993 † 1022); les portes de bronze de la même église et une colonne historiée fondues sous sa direction; le curieux chandelier sorti des mains d'un élève de l'école qu'il avait fondée; le parement d'autel de Bâle que conserve le Musée de Cluny [2], et les bas-reliefs d'or appartenant au trésor d'Aix-la-Chapelle, qui sont des dons de l'empereur Henri II [3], successeur d'Othon III (1002 † 1024). Puis à côté de ces monuments nous en placerons d'autres exécutés également en Allemagne aux mêmes époques, et cependant dans un tout autre style; tels sont le bas-relief d'ivoire exécuté pour Adalbéron, évêque de Metz de 984 à 1005 [4]; les bas-reliefs d'or qui décorent la couverture du manuscrit de l'abbaye de Saint-Émeran que fit faire l'abbé Romuald, sous l'empereur Othon II [5]; les bas-reliefs également d'or qui enrichis-

(1) Elle est reproduite dans le cul-de-lampe qui termine notre chapitre IV de l'Orfèvrerie.

(2) On en verra la reproduction dans la vignette du chapitre IV de l'Orfèvrerie.

(3) Nous donnons la description de toutes ces pièces aux titres de la Sculpture en métal, ch. III, § I, ou de l'Orfèvrerie, ch. IV, § I, art. I.

(4) Nous en avons donné la description plus haut, § II, art. IV, p. 78.

(5) Nous reproduisons cette couverture dans la planche XXXIV de notre Album.

sent la couverture d'un livre des Évangiles appartenant à la Bibliothèque ducale de Saxe-Cobourg-Gotha, où l'on voit les figures d'Othon II et de Théophanie, le crucifix placé sur le tombeau de la reine Gisila, et le bas-relief d'ivoire placé au centre de la couverture de l'évangéliaire de l'empereur Henri II, que conserve la Bibliothèque royale de Munich[(1)]. Certes, la même école n'a pu produire des œuvres aussi disparates. Dans les premières, il faut reconnaître la main d'artistes encore peu expérimentés, sortant à peine des ténèbres qui avaient enveloppé si longtemps l'Occident, et cherchant à restaurer le culte des arts en se frayant des voies nouvelles; elles appartiennent évidemment à l'art allemand. Les secondes, au contraire, sont sorties de la main de sculpteurs consommés dans leur art, qui avaient conservé les anciennes traditions. Les Grecs seuls, à cette époque, pouvaient produire des œuvres de ce style, qui est au surplus en rapport parfait avec celui des peintures des manuscrits byzantins du dixième siècle. La présence en Allemagne d'artistes grecs, à la fin du dixième siècle et dans les premières années du onzième, est donc incontestable, et ce n'est pas sans raison qu'on doit leur attribuer l'amélioration progressive et soutenue qui s'y fit sentir dans tous les arts durant le onzième siècle.

L'appel d'artistes grecs à sa cour ne fut pas le seul encouragement donné par l'impératrice Théophanie à la restauration des arts dans l'étendue de son empire. Le choix qu'elle fit de l'abbé Bernward (depuis évêque d'Hil-

(1) Nous donnons la reproduction de ces deux pièces dans les planches XXXVI et XL de notre Album.

desheim) pour précepteur du jeune Othon III, son fils, n'y contribua pas moins. Saint Bernward, issu d'une riche et illustre famille, était non-seulement un amateur passionné des arts, mais encore un artiste distingué. Architecte, peintre, sculpteur, mosaïste, orfévre, il cultivait toutes les branches des arts libéraux et industriels[1]. Il avait établi dans son palais des ateliers où de nombreux ouvriers travaillaient les métaux pour différents usages; il les visitait tous les jours, examinant et corrigeant l'ouvrage de chacun [2]. Bernward avait en outre réuni de jeunes artistes qu'il menait avec lui à la cour, ou qu'il faisait voyager pour qu'ils étudiassent ce qui se faisait de mieux dans les arts. Il fabriqua lui-méme de belles pièces d'orfévrerie auxquelles il s'efforça de donner toute l'élégance que son imagination lui permettait d'y apporter, sans négliger pour cela les inventions des autres artistes; et, pour parvenir à la perfection qu'il ambitionnait, il ne manquait pas d'étudier avec soin tout ce qu'il pouvait y avoir de remarquable dans les vases envoyés en présent à l'empereur, soit de l'Orient,

(1) Quanquam vivacissimo igne animi et in omni liberali scientia deflagraret, nihilominus tamen in levioribus artibus quas mechanicas vocant studium impertivit. In scribendo vero apprime enituit, picturam etiam limate exercuit. Fabrili quoque scientia et arte clusoria (la sertissure des pierres fines) omnique structura mirifice excelluit, ut in plerisque ædificiis, quæ pompatico decore composuit, post quoque claruit. .... Nec aliquid artis erat quod non attentarit, etiamsi ad unguem pertingere non valuit....... Musivum præterea in pavimentis ornandis studium, necnon lateris ad tegulam, propria industria, nullo monstrante, composuit. TANGMARUS, *Vita Sancti Bernwardi*; ap. LEIBNITZ, *Script. rerum Brunsvicensium*; Hanovræ, 1707; p. 422 et 444.

(2) Inde officinas ubi diversi usus metalla fiebant, circumiens, singulorum opera librabat. TANGMARUS, ap. LEIBNITZ, p. 443.

soit des différentes contrées de l'Europe (1). Tangmar, prêtre de l'église d'Hildesheim, à qui nous devons ces intéressants détails sur la vie de son évêque, mentionne quelques-unes des plus belles pièces émanées de lui. Nous en parlerons en traitant de l'orfévrerie.

Cette attention de saint Bernward à étudier toutes les belles productions des arts, provenant soit de l'empire de Byzance, soit d'autres contrées, dut avoir une grande influence sur la création d'un art nouveau qui en s'améliorant constitua véritablement le bel art allemand du douzième siècle. Néanmoins, pendant longtemps encore on eut souvent recours aux Grecs, lorsqu'il s'agissait de travaux d'art de quelque importance. Ainsi, Mainverc, évêque de Paderborn, voulant faire élever dans cette ville, en 1008, une église sous le vocable de saint Barthélemy, appela pour exécuter cette construction des architectes et des sculpteurs grecs (2). Il y avait donc en Allemagne des artistes grecs, car on ne peut supposer qu'un évêque d'une petite ville en ait pu faire venir tout exprès de l'Orient.

Quoi qu'il en soit, le mouvement artistique fut général en Allemagne au commencement du onzième siècle. On y vit alors renaître l'art de fondre les grandes pièces de

(1) Picturam vero et fabrilem atque clusoriam artem et quicquid elegantius in hujusmodi arte excogitari vel ab aliquo investigari poterat, nunquam neglectum patiebatur; adeo ut ex transmarinis et schotticis vasis, quæ regali majestati singulari dono deferebantur, quicquam rarum vel eximium reperiret, incultum transire non sineret; ingeniosos namque pueros et eximiæ indolis secum vel ad curtes ducebat, vel quocunque longius commeabat; quos, quicquid dignius in illa arte occurrebat, ad exercitium impellebat. TANGMARUS, ap. LEIBNITZ, p. 444.

(2) *De B. Mainverc, ep. Paderborn;* apud D'ACHERY et MABILLON, *Ac SS. ord. S. Bened.*, t. VIII, p. 388.

bronze, le travail au repoussé dans la sculpture en métal et l'émaillerie par le procédé du champlevé. Tous les arts industriels, fortement encouragés, firent des progrès rapides qui se soutinrent pendant toute la durée de ce siècle.

La France, cruellement éprouvée par les invasions et par les guerres intestines au milieu desquelles s'éteignit la dynastie carolingienne, entra un peu plus tard que l'Allemagne dans la voie de la restauration du culte des arts; mais la piété du roi Robert (996 † 1031) imprima un bien vif élan à cette restauration, et obtint à peu près les mêmes effets qu'avait obtenus deux cents ans auparavant le génie régénérateur de Charlemagne. Sous le règne du fils de Hugues Capet, une ferveur générale s'empara des esprits : comme en Allemagne, les églises furent reconstruites, embellies de peintures, de sculptures, de vases sacrés et de meubles qui furent en grande partie exécutés par les sculpteurs et les ciseleurs.

Nous n'avons pas à nous occuper de la sculpture monumentale, dont Émeric David a déjà tracé le tableau[1], mais seulement de l'application de la sculpture aux arts industriels; nous renvoyons donc, pour les détails et pour les preuves, à l'historique que nous tracerons plus loin de la sculpture en ivoire, en bois et en métal, et surtout à l'historique de l'orfévrerie, qui produisit, dès le onzième siècle, des œuvres de sculpture importantes. Nous bornant à quelques aperçus généraux, nous nous contenterons d'indiquer le caractère de la sculpture du onzième siècle à l'aide des monuments qui subsistent encore. Pendant la longue léthargie où l'art avait som-

(1) *Histoire de la sculpture française*; Paris, 1853; p. 11 et suiv.

meillé, les traditions de l'antiquité avaient été entièrement oubliées. Il fallait d'ailleurs du nouveau à des hommes appelés, pour ainsi dire, à une nouvelle vie. Ce fut surtout dans la sculpture que se signala la transformation. Aux conceptions régulières de l'art antique succéda toute la fantaisie d'un art nouveau qui s'affranchit de toute règle, et n'eut d'autre limite que celle de l'imagination de l'artiste. Cette indépendance entraîna presque toujours le sculpteur dans tous les écarts de l'inexpérience. Il commença à s'exercer sur les moulures, sur les archivoltes des arcades et dans la corbeille des chapiteaux, où la figure humaine est souvent reproduite de la manière la plus bizarre et la plus incorrecte. Les animaux fantastiques, les accouplements monstrueux, les entrelacs devinrent fort en vogue dans l'ornementation, et offrirent souvent un cachet d'originalité curieuse qui n'est pas sans charme. Alors même que les artistes occidentaux eurent amélioré leur style, leur travail dans la reproduction de la figure humaine est caractérisé par l'incorrection et le manque de science dans les attaches et le modelé, par de longs bustes, par une sorte de roideur et d'absence de mouvement, et par des expressions calmes et recueillies, par un système de draperies à petits plis parallèles et serrés qui semblent creusés avec un râteau, par des emprunts faits au luxe oriental d'étoffes à franges de perles, rehaussées de pierreries encastillées. Sans examen, on s'est imaginé de donner le nom de style byzantin et de supposer une origine byzantine à ces rudes ébauches d'un art dans son enfance. Mais qu'on veuille seulement mettre en présence les œuvres de l'Occident de la fin du dixième siècle et du onzième,

et celles des Grecs aux mêmes époques, et l'on pourra se convaincre que les œuvres de l'Occident ne sauraient être comparées aux productions byzantines, et qu'elles ne sont que le résultat de l'inexpérience et du défaut d'étude et de science. A l'appui de notre opinion, nous citerons, d'une part, la châsse de saint Yvet de l'abbaye de Braisne, que possède le Musée de Cluny [1], la châsse conservée au Louvre [2], celle de la collection Sauvageot [3], toutes pièces qu'on peut regarder comme l'expression de l'art nouveau qui se produisit en Occident à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième, et, d'autre part, les œuvres byzantines des mêmes époques, que nous avons mentionnées plus haut [4], et notamment celles qui sont sous les yeux de nos lecteurs, comme le bas-relief d'ivoire reproduisant l'Ascension, les miniatures tirées de l'évangéliaire n° 64 de la Bibliothèque impériale de Paris, les figures des évangélistes que nous a fournies le manuscrit de la même Bibliothèque, remontant au règne de l'empereur Nicéphore Phocas, les miniatures du manuscrit de lb Bibliothèque de Saint-Marc, écrit pour Basile II, et les figures d'émail des couvertures de livres de la même Bibliothèque [5]. Quelle analogie peut-il y avoir entre des œuvres si disparates? Quelle comparaison établir entre les figures de l'ivoire, des manuscrits et des

(1) N° 399 du Catalogue de 1861.

(2) N° 903 du Catalogue de M. de Laborde, déjà cité.

(3) N° 260 du Catalogue de 1861. On trouvera la reproduction de cette dernière pièce dans notre Album, planche CXLIV.

(4) Voyez p. 67 et suiv.

(5) Voyez nos planches IX, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI, CII et CIII.

émaux dessinés avec tant de correction, dont les mouvements sont si naturels, dont les draperies sont si largement disposées, et les figures roides et inanimées des châsses sculptées en Occident? Comment trouver le moindre rapport entre les charmants oiseaux de notre planche LXXXIII, délicieuse expression de la nature vivante, et ces monstres bizarres, produits du caprice et de la fantaisie la plus excentrique, qui décorent ordinairement les productions artistiques du onzième siècle en Occident?

Nous aurions pu citer aussi parmi les œuvres de l'Occident celles qui sont attribuées à saint Bernward et conservées à Hildesheim, et le bas-relief du retable de Bâle appartenant au Musée de Cluny; mais ces œuvres, moins imparfaites, émanent d'artistes qui déjà avaient subi l'influence des Grecs, et qui cherchaient par l'étude de la nature à sortir de la routine et à tirer l'art des langueurs de l'assoupissement. Elles peuvent être considérées comme des œuvres de transition et comme les premiers jalons de l'art occidental, qui améliora progressivement son style, en se dégageant peu à peu de l'influence byzantine, et s'éleva au treizième siècle jusqu'à la perfection, tandis que l'art byzantin suivait la pente rapide de la décadence.

A la fin du onzième siècle, la pratique des différents arts industriels avait acquis un grand développement, surtout en Allemagne. Les monuments qui subsistent et la *Diversarum artium schedula* en sont le témoignage. Nous aurons souvent à citer cet ouvrage, il est donc à propos d'en parler ici. L'*Essai sur divers arts,* dont le moine Théophile est l'auteur, est un traité sur la tech-

nique de la plupart des arts industriels au moyen âge, or l'on conçoit tout l'intérêt qui doit s'attacher à un pareil livre. On ne compte que huit manuscrits de cet ouvrage [1]; il n'était donc connu que de quelques savants et n'avait été publié qu'incomplétement dans le siècle dernier, en Allemagne par Lessing et à Londres par Raspe, lorsque M. le comte de l'Escalopier, après avoir colligé avec soin les variantes de tous les manuscrits connus, en a publié, en 1843, une édition aussi complète qu'on pouvait la donner, avec la traduction en regard du texte [2]. Plus tard M. Robert Hendrie a été assez heureux pour découvrir au British Museum (fonds Harléien) un manuscrit bien plus complet que tous ceux connus antérieurement, et l'a publié à Londres avec une traduction en anglais et des notes [3]. Le traité de Théophile est divisé en trois livres; le premier, qui comprend quarante chapitres dans l'édition de M. Hendrie, et quarante-cinq dans celle de M. de l'Escalopier, traite de la préparation, du mélange et de l'emploi des couleurs dans la peinture sur mur, sur bois et sur parche-

(1) Celui qui est mentionné par Cornélius Agrippa (*De incertitudine et vanitate scientiarum*, cap. CXVI) est à Wolfenbüttel; celui de Lessing, à Leipzig; un autre fut découvert par Raspe dans la Bibliothèque de l'université de Cambridge; Raspe en a encore trouvé un dans la Bibliothèque du collége de la Trinité, qui est aujourd'hui au British Museum; deux existent dans la Bibliothèque de Vienne; la Bibliothèque impériale de Paris en possède un fort incomplet; enfin le plus complet de tous est au British Museum, dans la Bibliothèque Harléienne.

(2) THEOPHILI *presbyteri et monachi libri III, seu Diversarum artium schedula*, opera et studio CAROLI DE L'ESCALOPIER; Lut. Paris., 1843.

(3) THEOPHILI *qui et Rugerus presbyteri et monachi libri III De diversis artibus, seu Diversarum artium schedula,* opera et studio R. HENDRIE; Londini, 1847. L'édition donnée par M. Hendrie a été reproduite par M. l'abbé BOURASSÉ, avec une traduction française, à la suite de son *Dictionnaire d'archéologie sacrée*.

min. C'est un traité pratique de la peinture, telle qu'on l'employait pour la décoration des églises, des panneaux de menuiserie et des manuscrits. Le second livre, composé de trente et un chapitres dans les deux éditions, traite de la fabrication du verre, des vitraux de couleur, des vases de verre et des poteries en terre émaillée. Le troisième, qui comprend dans le manuscrit Harléien cent onze chapitres, dont quelques-uns sont empruntés à Héraclius, auteur du dixième siècle, n'en compte que quatre-vingts dans l'édition de M. de l'Escalopier. Ce livre est consacré principalement aux travaux de l'orfévrerie et à la peinture en émail cloisonné. L'auteur semble avoir traité ces matières avec une prédilection toute particulière; mais on y trouve aussi des notions sur la sculpture en ivoire, la fonte des cloches et la fabrication des orgues et des cymbales.

On comprend tout d'abord combien il serait intéressant de connaître à quel pays appartenait ce moine Théophile, et à quelle époque il vivait. Son livre, daté d'une manière précise, serait un témoignage positif de l'état des arts et des procédés mis en œuvre au temps où il a écrit; on aurait un point lumineux pour diriger son opinion sur la marche générale de l'art, et la part des siècles suivants dans le champ des découvertes serait facile à déterminer. Malheureusement, une profonde obscurité enveloppe la personne de Théophile; son livre nous laisse ignorer à la fois et sa patrie et son siècle. Un point sur lequel les érudits sont à peu près d'accord aujourd'hui, c'est que Théophile était Allemand. Cicognara veut qu'il ait appartenu à l'Italie; mais, avec l'amour-propre national qui l'aveugle, Cicognara ne voit toujours

et partout que des artistes et que des travaux italiens; alors même que l'art était tombé en Italie au dernier degré d'anéantissement, il veut encore que les travaux des sculpteurs italiens aient été supérieurs à ceux des Grecs, qui seuls cependant avaient alors conservé les traditions de l'art et la faculté de produire des œuvres artistiques. L'opinion de Cicognara est donc sans valeur. Toutes les probabilités sont au contraire en faveur de l'origine allemande de Théophile. En effet, tous les manuscrits connus de la *Diversarum artium schedula* proviennent de l'Allemagne, et Mathias Farinator, qui, le premier, a cité Théophile dans le *Lumen animæ*, compilation qu'il écrivait au commencement du quatorzième siècle, dit que le manuscrit du *Breviarium diversarum artium* de Théophile lui a été communiqué par un monastère d'Allemagne. Quelques érudits ont prétendu que l'ouvrage dont a parlé Farinator n'était pas le même que la *Diversarum artium schedula*, mais M. Guichard, dans l'introduction qui précède l'édition donnée par M. de l'Escalopier, a prouvé jusqu'à l'évidence l'identité parfaite des deux ouvrages par de nombreuses citations tirées du *Lumen animæ*. Enfin, à l'appui de l'origine allemande de Théophile, on a cité l'emploi qu'il a fait dans son traité d'un certain nombre de mots appartenant à l'idiome allemand, tel que le mot huso, pour désigner l'esturgeon : « Tolle vesicam piscis » qui vocatur huso [1]. » Certes, un Italien se serait servi, dans cette tournure de phrase, du mot storione,

[1] Livre Ier, chap. XXX, édit. de M. de l'Escalopier. — Livre Ier, chap. XXX, et livre III, chap. XCI, édit. de M. Hendrie. Le mot allemand est hausen, que Théophile a latinisé en huso.

ou tout au moins du nom latin de l'animal, acipenser, mais n'aurait pas employé la dénomination allemande. La solution de cette première question n'est pas sans importance pour la solution de la seconde, à savoir à quelle époque vivait l'auteur de l'*Essai sur divers arts*. Cette question a été très-controversée. Posons d'abord les limites extrêmes entre lesquelles se sont partagés les érudits. Comme le traité de Théophile se trouve rapporté par extrait dans le *Lumen animæ*, il ne peut être postérieur à la fin du treizième siècle, tous les critiques sont d'accord sur ce point, mais la diversité des opinions s'établit sur l'époque antérieure de sa publication. Personne n'a placé la rédaction de la *Diversarum artium schedula* avant la fin du neuvième siècle; mais Lessing, séduit par l'affinité philologique des noms propres Theophilus et Tutilo, a attribué la *Diversarum artium schedula* au célèbre artiste du couvent de Saint-Gall, qui vivait, comme on l'a vu, à cette époque. Rien ne peut militer en faveur de cette haute antiquité du livre, et la conjecture de l'érudit allemand ne trouve aucun appui dans l'examen des historiens de Saint-Gall. Leurs chroniques, si prolixes lorsqu'il s'agit de leur monastère et des travaux de Tutilo, ne le citent nulle part comme l'auteur d'un traité sur les arts. Lessing au surplus a été le seul de son avis. Raspe, Morelli, Lanzi, Émeric David et MM. de Montabert, Leclanché et Batissier datent l'ouvrage du dixième siècle ou du onzième, mais aucun de ces auteurs n'a motivé son opinion, regardant, on ne sait pourquoi, la question comme hors de doute et comme résolue. M. Guichard, dans l'introduction qui précède la traduction de M. de l'Escalo-

pier, a été d'un avis contraire. Il a pensé que la publication d'un traité où le peintre, le verrier, le mosaïste, le miniaturiste, le ciseleur et le fondeur de métaux, le calligraphe, le facteur d'orgues, l'orfévre et le joaillier viennent chacun puiser des instructions, ne pouvait être un fait isolé, qu'elle n'a pu avoir lieu qu'à une époque de renouvellement et de renaissance, que tel a été le caractère du douzième siècle et du treizième, « et sans » fixer de millésime, nous croyons, dit-il, ne pas nous » tromper beaucoup en reportant l'ouvrage au douzième » ou au treizième siècle. » Ainsi, suivant M. Guichard, l'époque de renouvellement et de renaissance qui a été l'occasion du livre de Théophile, serait l'époque de transition entre l'architecture romane et l'architecture ogivale, c'est-à-dire la seconde moitié du douzième siècle. M. l'abbé Texier [1] a été plus positif. Examinant le livre de Théophile dans la technique même des procédés qu'il enseigne, il a cru reconnaître que notre moine artiste possédait toute la pratique des verriers du treizième siècle et qu'il devait être leur contemporain; comme il trouvait aussi dans quelques monuments d'orfévrerie de la fin du douzième siècle ou du treizième la pratique de certains procédés indiqués par Théophile, il en a tiré une induction en faveur de son opinion. M. Hendrie, au contraire, a pensé [2] que l'époque de renouvellement et de renaissance qui avait inspiré la *Diversarum artium schedula* devait être celle du onzième siècle, et que c'était à la première moitié de ce siècle qu'il fallait rapporter la rédac-

(1) *Dictionnaire d'orfévrerie;* Petit-Montrouge, 1857, col. 1383.

(2) *An Essay upon various arts in three books, by* THEOPHILUS, *translated by* HENDRIE, preface.

tion de ce traité. M. l'abbé Bourassé, à son tour, en publiant l'édition de M. Hendrie [1], a émis l'opinion que Théophile vivait au milieu du douzième siècle, en se fondant surtout sur ce que les descriptions par lui données indiquaient un art plus avancé que celui du onzième. Nous avions d'abord partagé cette dernière opinion, et nous regardions Théophile comme contemporain de notre célèbre abbé Suger, qui, à l'occasion de la reconstruction de son église de Saint-Denis (1040 - 1044), avait donné aux arts en France une si vive impulsion. Mais un nouvel examen des monuments des arts industriels de l'époque du moyen âge qui subsistent en Allemagne, et la connaissance que nous avons acquise de quelques faits importants, nous engagent à revenir sur cette première opinion et à fixer un peu plus haut, c'est-à-dire à la fin du onzième siècle, l'époque où fut écrit le traité de Théophile. Voici nos raisons.

Lessing, en fixant la publication de ce traité au neuvième siècle, a été certainement beaucoup trop loin. On ne retrouve en aucune façon l'art du neuvième siècle dans les descriptions de Théophile. On a même été trop loin encore en donnant la date du dixième siècle à la *Diversarum artium schedula,* car ce traité n'a pu être écrit à une époque de décadence; on y trouve d'ailleurs la citation de quelques passages de l'ouvrage d'Héraclius : *De artibus Romanorum* [2], qui fut écrit au dixième siècle, ainsi que le prouvent la basse latinité qu'on remarque dans le style, les plaintes exprimées par l'auteur

(1) *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, col. 736.

(2) Ms. latin, n° 6741; Bibliothèque impériale. Nous reviendrons sur cet ouvrage en traitant de l'art céramique.

sur la décadence et l'oubli dans lequel étaient tombés les arts, et l'absence de toute allusion à la science arabe qui s'infiltra à la fin du dixième siècle dans les arts de l'Europe. Au contraire, le chapitre de Théophile sur la fabrication de l'or espagnol [1], et la mention qu'il fait du borax sous le nom de barabas ou parabas [2], démontrent qu'il avait une connaissance incomplète des ouvrages arabes. Théophile est donc postérieur à Héraclius et au dixième siècle.

Comme le disent avec raison MM. Guichard, Texier et Hendrie, l'ouvrage de Théophile appartient à une période de renouvellement et de renaissance; mais cette renaissance est-elle celle qui se produisit à la fin du douzième siècle et au treizième, c'est-à-dire à l'époque de l'apparition du style ogival, comme le veulent les deux premiers, ou bien celle qui se fit sentir au commencement du onzième, comme le pense M. Hendrie? Il est certain que l'œuvre de Théophile appartient à un âge hiératique, à une période sacerdotale où l'art était pratiqué par l'Église et pour l'Église, où la religion, recueillant le fruit de son zèle, voyait les architectes, les peintres, les sculpteurs, les orfèvres, uniquement occupés de la construction et de l'embellissement des temples consacrés à Dieu. Mais c'est bien plutôt là le caractère du onzième siècle que du treizième. Dès la fin du douzième siècle, l'art était sorti du sanctuaire; au treizième, sa sécularisation était un fait à peu près gé-

(1) Livre III, chap. XLVII de l'édition l'Escalopier; chap. XLVIII de l'édition Hendrie.

(2) Livre III, chap. XXVIII, édition l'Escalopier; chap. XXIX, édition Hendrie.

néral. Voyez les recommandations que fait Théophile à son élève dans le prologue du livre troisième de son traité : « Enflamme-toi désormais d'une ardeur plus » laborieuse; ce qui manque encore parmi les instru- » ments de la maison du Seigneur, viens le compléter » dans tout l'effort de ta pensée; sans eux, les divins » mystères ni le service des autels ne peuvent s'accom- » plir: ce sont les calices, les candélabres, les encen- » soirs, les vases des saintes huiles, les burettes, les » châsses des reliques saintes, les croix, les missels et » autres objets qu'une utile nécessité réclame pour » l'usage de l'Église. » Ces paroles n'indiquent-elles pas qu'à l'époque où écrivit Théophile, on s'occupait surtout de pourvoir les églises du mobilier qui leur manquait et qui avait péri durant les calamités du dixième siècle? Au milieu du douzième siècle, les églises regorgeaient de châsses et de vases sacrés, surtout dans l'Allemagne, qui a conservé de cette époque des monuments d'orfévrerie considérables.

A l'appui de cette opinion que Théophile a écrit dans la seconde moitié du douzième siècle, ou même au treizième, on s'est plu à voir des fenêtres-ogives dans les fenestræ productæ dont il parle au chapitre LIX du livre III, en enseignant la fabrication de l'encensoir [1]. Mais si l'on fait attention dans quelles circonstances Théophile prescrit de faire sur l'encensoir ces fenestræ productæ, on verra qu'elles doivent être placées entre les colonnettes qui, cantonnant les angles de tours car-

[1] C'est toujours l'édition française de M. de l'Escalopier que nous entendons citer, quand nous ne désignons pas spécialement l'édition anglaise de M. Hendrie.

rées, devaient être resserrées dès lors l'une contre l'autre, et ne pouvaient admettre dans leur entre-colonnement que des fenêtres étroites et allongées. Ces mots fenestræ productæ n'ont pas dû exprimer autre chose, et ne se rapportent pas au mode d'amortissement de l'arcade. On trouve au surplus dans le chapitre LX quelque chose de plus positif. Il s'agit de la fabrication de l'encensoir fondu. Théophile veut que le sommet de l'encensoir présente plusieurs étages de tours, et dans celle qui est la plus élevée, il prescrit de faire des fenêtres longues et arrondies : « In superiori vero turri, quæ » gracilior erit, facies fenestras longas et rotundas. » Il n'y a pas là d'ambiguïté, et ce sont bien des fenêtres plein cintre, des fenêtres de style roman dont le moine artiste prescrit l'emploi. Voilà le onzième siècle indiqué. Il y a mieux encore. On sait que jusque vers la fin du dixième siècle les églises de France, d'Italie et d'Allemagne étaient construites dans la forme des basiliques romaines, c'est-à-dire que les nefs étaient couvertes de plafonds plats en bois, divisés en caissons et rehaussés de peintures. A l'époque du renouvellement de l'art qui eut lieu au commencement du onzième siècle, les églises furent reconstruites dans un autre système, les nefs se couvrirent de voûtes en berceau, ou de voûtes d'arêtes construites en pierre : ce fut un des principaux caractères du style roman qui s'introduisit alors. Mais, malgré le zèle des grands seigneurs, des prélats et des populations, toutes les églises ne purent pas être reconstruites simultanément et comme par un coup de baguette; un très-grand nombre, durant le onzième siècle, dut conserver ses anciens plafonds plats; la trans-

formation s'opéra progressivement, mais elle fut complète au douzième siècle, et surtout au treizième. Eh bien, lorsque Théophile, dans sa préface du livre III de son traité, parle à son élève des travaux de décoration intérieure des églises, il indique des plafonds et non des voûtes : « Parsemant, lui dit-il, les plafonds ou les murs » (laquearia seu parietes) de travaux divers et de di- » verses couleurs, tu as en quelque sorte exposé aux re- » gards une image du paradis. » Et dans un autre passage : « L'œil de l'homme ne sait d'abord où il fixera » sa vue : s'il l'élève vers les plafonds, si respicit la- » quearia, ils fleurissent comme de brillantes drape- » ries. » Théophile avait donc encore le plus souvent des plafonds plats sous les yeux dans les églises; si de son temps elles avaient toutes été voûtées, il se serait servi des mots camera, fornix, ou concameratio. Le mot laquearia dont se sert uniquement Théophile indique encore qu'il vivait au onzième siècle.

En ce qui concerne la peinture sur verre, M. Texier a cru reconnaître, d'après les détails donnés par Théophile, que celui-ci possédait toute la pratique des verriers français du treizième siècle. Cela serait, qu'il faudrait se rappeler que l'Allemagne a précédé la France dans la pratique des arts industriels; que ce ne fut qu'à l'époque de Suger, vers le milieu du douzième siècle, que l'art de peindre le verre prit en France un grand développement, tandis que dès la fin du dixième siècle (999), un comte Arnold avait donné des vitraux à l'abbaye de Tegernsée en Bavière [1]. Mais, au surplus, on

[1] M. FERDINAND DE LASTEYRIE, *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre*; Paris, 1852; p. 155.

reconnait dans certains procédés de Théophile un naïveté qui n'annonce pas une pratique fort avancée. I ne connait qu'un seul émail, et ne semble pas avoir e connaissance du verre rouge doublé d'une couche d verre blanc, qui cependant commençait à être en usag au treizième siècle [1]. Lorsqu'il veut simuler des pierre fines sur les croix, les nimbes, les livres, les bordure de vêtements, il imite l'or par du verre jaune clair, et i emploie pour figurer les pierreries de petits fragment de verre coloré en bleu ou en vert, qu'il fixe sur le verr jaune avec de la couleur d'émail un peu épaisse, la cuis son faisant ensuite adhérer ces fragments sur le fon du verre jaune. Au treizième siècle, en France et sur tout en Allemagne, l'art du peintre-verrier était plu avancé.

Il nous paraît donc constant qu'il faut reporter l'ou vrage de Théophile à l'époque du renouvellement d l'art qui commença à s'opérer en Allemagne dès les pre mières années du onzième siècle. Mais à quelle époqu du onzième siècle l'ouvrage a-t-il été écrit? Des fait certains qui se rattachent à l'histoire de l'émaillerie e de l'orfévrerie nous semblent résoudre la question. E adressant son *Essai sur divers arts* à son élève, Théo phile, dans sa préface, s'exprime ainsi : « Si tu étudie » avec attention cet ouvrage, tu y trouveras.... toute l » science des Toscans dans le travail des émaux..... tou » l'art de la glorieuse Italie dans l'application de l'or, d » l'argent à la décoration des différentes espèces de vases » et dans la sculpture des pierres fines et de l'ivoire. » D cette phrase de Théophile il résulte évidemment que so

(1) M. Bontemps, *Peinture sur verre;* 1845, p. 27.

livre n'a pu être écrit qu'à une époque où les Italiens s'étaient acquis une réputation dans l'orfévrerie et dans l'art de l'émaillerie. Or, l'Italie était restée en arrière de la France et de l'Allemagne dans le mouvement artistique qui surgit au commencement du onzième siècle. Les agitations dont cette contrée fut le théâtre pendant la première moitié de ce siècle n'avaient pas permis aux arts de s'y relever de l'état d'anéantissement où ils étaient tombés. En 1066, Didier, abbé du Mont-Cassin, était obligé, comme on l'a vu, d'appeler des artistes grecs pour décorer l'église qu'il faisait reconstruire; vers 1068, il était dans la nécessité de faire venir de Constantinople les tableaux d'émail et les pièces d'orfévrerie et de bronze dont il voulait enrichir son église. Ce fut alors que cet éminent prélat, voulant restaurer le culte des arts en Italie et soustraire son pays au tribut qu'il lui fallait jusque-là payer à Constantinople, ouvrit dans son monastère des écoles où il fit enseigner par des maîtres grecs l'orfévrerie, l'émaillerie et tous les arts libéraux et industriels qui mettaient en œuvre l'or, l'argent, l'airain, le fer, le verre, l'ivoire et le bois. Les jeunes élèves de l'école de Didier commencèrent par copier les ouvrages de ciselure, d'orfévrerie et d'émaillerie apportés de Constantinople. Ces faits, qui nous sont révélés par un auteur contemporain [1], établissent d'une manière positive qu'antérieurement à 1068, l'Italie ne possédait pas d'artistes émailleurs ni d'orfévres pouvant exécuter des travaux d'art; car Didier n'aurait pas fait

(1) Leo Ost., *Chron. monast. Casinens.;* cap. xxiii et xxix, p. 351 et 361 ; pour les détails et les citations, voyez plus haut p. 126, et ci-après, au titre de l'Orfévrerie, chap. IV, § I, art. II.

venir à grands frais de Constantinople des table
d'émail et des pièces d'orfévrerie, et surtout n'aurait
ouvert des écoles d'enseignement, s'il avait trouvé
Italie les pièces d'émaillerie et d'orfévrerie qui lui étai
nécessaires, et des artistes habiles dans la peinture
émail et dans l'orfévrerie. Pour que les orfévres, et surt
les émailleurs sortis des écoles de Didier, aient pu ob
nir une habileté et surtout une réputation qui l
méritât d'être cités par Théophile comme excellant d
l'exercice de leur art, ne faut-il pas bien calculer sur
espace de dix années? Il est constant dès lors que Th
phile n'a pu écrire avant le dernier quart du onziè
siècle la préface où il vante l'habileté des Toscans d
la peinture en émail cloisonné, et celle des Italiens d
l'ornementation des vases par l'or, l'argent et les pier
fines.

Mais quelle date assigner au delà de 1075 ou 108
l'ouvrage de Théophile? Celle-ci est plus difficile à
terminer; nous pouvons néanmoins la fixer approxin
tivement, et l'histoire de l'émaillerie nous servira enc
sur ce point.

Les Allemands, après avoir appris des Grecs, com
les Italiens, les procédés de l'émaillerie par le systè
du cloisonnage mobile, imaginèrent de creuser u
plaque de métal dans toutes les parties qui devaient
cevoir l'émail, en épargnant le tracé du dessin de n
nière qu'il ne cessât pas de faire corps avec le fond,
qu'il n'éprouvât aucun dérangement lors de la fusion
émaux. Par ce nouveau mode d'exécution, qui n'était
la restauration du procédé adopté dans l'émaillerie gal
romaine, on donnait aux pièces émaillées une bien p

grande solidité que par le procédé du cloisonnage, dans lequel les traits du dessin sont exécutés à part et rapportés sur le fond [1]. Il permettait donc, en employant le cuivre, métal de peu de valeur, d'exécuter des tableaux d'une dimension assez notable, et de décorer ainsi merveilleusement les châsses et les autres pièces du mobilier religieux de grande proportion. Aussi, ce genre d'émaillerie, qui reçoit le nom de champlevé, eut-il beaucoup de succès au douzième siècle et au treizième. Nous croyons pouvoir attribuer à l'abbé Richard du monastère de Saint-Victor de Verdun, qui mourut en 1046, la mise en pratique de l'émaillerie champlevée [2]. Les premiers essais, comme dans toute invention nouvelle, durent être timides, et il est fort possible que cette émaillerie ait eu peu de succès dans l'origine, qu'elle n'ait été appliquée que dans certaines parties accessoires des ouvrages de cuivre, et que la pratique en soit restée renfermée dans la contrée où elle avait pris naissance. Théophile, s'il vivait dans un monastère de l'Allemagne méridionale, a pu ne pas en avoir connaissance; mais dès le commencement du douzième siècle, l'émaillerie champlevée sur cuivre était en grande vogue; on ne faisait pas en Allemagne une châsse, un reliquaire, un pied de croix, ou toute autre pièce de grande dimension, qu'on ne les décorât de figures, de sujets ou d'ornements en émail. La vogue des émailleurs allemands en ce genre de travail était si grande dans le second quart du douzième siècle, que l'abbé Suger en appela plusieurs à

(1) Voyez au titre de l'ÉMAILLERIE, chap. Ier, § II, art. II, et § III, art. V.

(2) Voyez au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. IV, § I, art. I.

Saint-Denis pour exécuter un pied de croix, qui conte nait soixante-huit tableaux d'émail, reproduisant la vi et la passion du Christ et des scènes de l'Ancien Testa ment (1). Une pièce de cette importance, faite par de Allemands en pays étranger, constate que l'art d l'émaillerie était à cette époque fort avancé en Alle magne, et par conséquent qu'il y était pratiqué depui longtemps. Cependant, Théophile, qui, dans le livre II de son traité, décrit avec détail tous les genres de tra vaux auxquels l'orfévre peut avoir recours pour la déco ration du mobilier religieux, qui explique avec de grand développements les procédés de l'émaillerie cloisonnée ne dit pas un mot de l'émaillerie champlevée. Il est im possible que ce savant religieux, qui s'occupe avec tan d'amour de fournir les moyens de décorer les instrument nécessaires à la maison du Seigneur, ait négligé de dé crire, s'il les avait connus, des procédés qui permettaien de revêtir à peu de frais le mobilier religieux d'une bril lante ornementation. Qu'on ne dise pas que Théophile n s'est occupé que des ouvrages d'or et d'argent; il en seigne également à se servir du cuivre et de l'aurichalqu (le laiton) dans les travaux d'orfévrerie, et s'occupe d la manière de décorer ces métaux. Si notre auteur avai tracé dans son traité les procédés de l'émaillerie champ levée, et que les chapitres écrits sur ce sujet eussent ét perdus, on en trouverait au moins la mention dans l préface de son livre, où il résume tout ce qu'il compt enseigner, mais il n'y fait pas même la plus légère allu sion à l'émaillerie champlevée. On doit donc reconnaîtr

(1) Voyez à l'ORFÉVRERIE, chap. IV, § II, art. II, la description d

que la *Diversarum artium schedula* a été écrite à une époque où les procédés de l'émaillerie champlevée étaient encore peu répandus; et comme il est constant et établi par une foule de monuments qu'elle était fort en vogue dans le premier quart du douzième siècle, on se trouve obligé de dônner une date antérieure à l'ouvrage de Théophile. C'est donc entre 1080 et les premières années du douzième siècle qu'il a dû être composé.

Reprenons notre récit à partir de cette époque. Dès le commencement du douzième siècle, on vit paraître des statues de grande proportion et des bas-reliefs qui, sans être exempts de défauts, étaient ramenés à une certaine correction. Jusque-là, à quelques exceptions près, l'attitude unique et la ressemblance de toutes les figures ne permettent pas de douter qu'il n'y ait eu pour elles un type à peu près arrêté que les artistes reproduisaient presque constamment; mais à partir de ce moment, ils commencent à s'affranchir de cette imitation, et se rapprochent peu à peu de la nature. Un des caractères distinctifs de la transformation de l'art au onzième siècle, avait été l'adoption que firent les artistes du costume contemporain dans toutes leurs reproductions. Cet usage se perpétua durant tout le moyen âge. A l'exception du Christ, de la Vierge, des anges et des apôtres, qui conservèrent la longue robe traînante et le grand manteau de l'antiquité, tous les autres personnages furent revêtus de l'habillement que l'artiste avait sous les yeux; les armes, les meubles, les ustensiles de son époque entrèrent aussi dans ses compositions, à quelque temps, à quelque lieu qu'appartînt la scène qu'il représentait.

Les opinions sévères de personnages très-considérés

faillirent arrêter l'essor des arts. Dès le temps de Charle magne, quelques évêques de France repoussaient l sculpture, dans la crainte que le culte des images ne dé générât en adoration. Tel était, ainsi que nous l'avon rapporté, le sentiment d'Agobard. Le concile de Franc fort ayant condamné cette erreur, elle avait peu de pa tisans, mais elle n'était pas entièrement déracinée a onzième siècle. De rigides réformateurs, tels que les ab bés de Citeaux, ceux du monastère de Bec et sain Bruno, prohibaient avec rigueur la peinture, la sculptur et l'orfévrerie artistique, comme contraires à l'humilit chrétienne. Au douzième siècle, saint Bernard s'élev aussi contre les œuvres d'art dont on se plaisait à enri chir les églises : « On voit de toute part, s'écrie ce sain » docteur, une si grande quantité de sculptures, les su » jets en sont si variés, les formes si diverses, qu'o » peut lire plus d'histoire sur les murs que dans le » saintes Écritures, et que les religieux consument leur » journées à les admirer, plutôt qu'à méditer la parol » du Seigneur. Grand Dieu! si l'on n'est pas honteux d » tant de futilités, comment, du moins, ne pas regret » ter tant de dépenses [1]! » Heureusement que ces ri gides principes eurent peu de faveur; les sculpteurs s multiplièrent dans toute l'Europe, et les églises se cou vrirent de sculptures. En France, Suger, le célèbre abb de Saint-Denis (1122 † 1152), ministre de Louis l Gros et régent du royaume sous Louis VII, résist énergiquement aux censures de saint Bernard; il pro clama hautement qu'on ne saurait trop embellir la mai

(1) Saint Bernard, *Apolog. ad Guillelm.*, cap. xii; in ejusdem Op. t. I, col. 538 et 539.

son de Dieu, ni trop rendre à Celui de qui nous tenons tout. Il fit reconstruire son église de Saint-Denis, couvrit des plus curieuses sculptures les tympans et les voussures des trois grandes baies qui s'ouvrent au pied de la façade occidentale, et les ferma par des portes de bronze enrichies de bas-reliefs. Il fit clore les fenêtres par de brillantes verrières peintes. Si, dans la haute position qu'il occupait, l'abbé Suger avait partagé les scrupules de saint Bernard, l'essor imprimé à la culture des arts aurait été certainement entravé en France. Mais son exemple trouva de nombreux imitateurs, et son opinion de chauds partisans. Le grand portail de l'église de Chartres, terminé en 1145, la façade de l'église Saint-Trophime d'Arles, achevée en 1152, et une foule d'autres monuments, se couvrirent de sculptures. La France comptait donc déjà, au douzième siècle, un grand nombre de sculpteurs [1].

En Angleterre, la cathédrale de Cantorbéry, reconstruite dans le dernier quart du douzième siècle par un artiste français, Guillaume de Sens, s'enrichit aussi des sculptures de cet habile homme, qui n'était pas seulement un grand architecte, mais encore un sculpteur de mérite [2].

L'Allemagne continua à se tenir à la tête du mouvement artistique, et produisit aussi des sculpteurs de talent. Elle a conservé quelques œuvres remarquables, parmi lesquelles on peut citer, dans l'église de Wester-

(1) Ém. David, *Histoire de la sculpture française;* Paris, 1853, p. 42 et suiv.

(2) Gervasius, *De construct. Dorobornensis eccles.,* ap. *Hist. Angl. script.,* t. II, col. 1289.

Groningen, près d'Halberstadt, les figures du Sauve
et des apôtres, exécutées en 1100; dans l'église de cet
dernière ville, érigée sous le vocable de Notre-Dame, l
bas-reliefs représentant le Sauveur, la Vierge et l
apôtres assis qui se voient sur les parois des murs sép
rant le chœur des bas-côtés de l'abside : ils appartienne
à la première moitié du douzième siècle; plusieurs figur
en pied sculptées en haut-relief sur les parois du chœ
de l'église Saint-Michel à Hildesheim; les demi-figur
du Christ et de deux saints au-dessus du portail princ
pal de l'église Saint-Godehard dans la même ville; da
le vieux chœur de l'est de l'église de Bamberg, les haut
reliefs reproduisant d'un côté l'Annonciation et les dou
apôtres, et de l'autre saint Michel terrassant le drago
et douze prophètes, et au portail du nord la Vierge
plusieurs saints, parmi lesquels on voit le saint emp
reur Henri II et sa femme sainte Cunégonde, exécut
vers le milieu du douzième siècle. On retrouve plus
moins, dans ces sculptures, l'animation dans les gest
ou dans les visages et le réalisme qui caractérisent l'éco
néo-allemande au commencement du onzième siècl
avec des formes plus correctes et un meilleur style dus
une certaine influence de l'art byzantin. Mais cette i
fluence cesse entièrement de se faire sentir sur u
pierre tumulaire conservée dans l'église de Wechse
bourg, où l'on voit l'effigie du comte Dedo IV, mort
1190, et celle de sa femme, fondateurs de cette églis
Le style énergique et original de ces sculptures, indépe
dant des vieilles traditions, fait pressentir la renaissan
complète de l'art [1].

[1] KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*; Stuttgard, 1842, s. 49

Les artistes qui se livrèrent à la culture des arts industriels ne cessèrent de faire des progrès. Dans la seconde moitié du douzième siècle, ils étaient devenus fort habiles dans toutes les branches des arts du dessin. La roideur qui déparait les œuvres de sculpture du onzième siècle se transforma en un style noble et sévère tout à la fois; les bas-reliefs offrirent des scènes composées avec simplicité. Les orfévres excellèrent dans la gravure des métaux, qui fut employée avec succès pour la décoration des pièces d'orfévrerie, ils y montrèrent un dessin correct, empreint d'une certaine naïveté. Ils savaient également bien se servir de la fonte et du procédé du repoussé pour l'exécution des bas-reliefs et des statuettes dont ils enrichirent les châsses, les grands reliquaires et les parements d'autel. Leurs ouvrages se firent très-souvent remarquer par la correction du modelé, la justesse des attitudes, le beau jet des draperies, le mouvement et l'expression des figures.

Les sculpteurs en ivoire ne restèrent pas au-dessous des orfévres : ils améliorèrent leur style; les statuettes qui décorent le dôme du reliquaire de cuivre émaillé que nous reproduisons dans la planche XLIII de notre Album, sont un bel exemple du talent des ivoiriers de la seconde moitié du douzième siècle.

L'Allemagne avait maintenu, durant la première moitié du douzième siècle, sa supériorité dans les arts industriels. L'abbé Suger, vers 1145, lui empruntait des artistes pour exécuter une colonne de bronze revêtue de tableaux d'émail et de figures de ronde bosse d'assez grande proportion; mais à partir de l'époque de Suger, les artistes français firent des progrès rapides.

Les œuvres qui subsistent de la seconde moitié et surtout du dernier quart du douzième siècle en Allemagne, en France et en Angleterre, font voir que l'influence byzantine avait à peu près cessé de se faire sentir; les artistes occidentaux étaient parvenus à se créer un style tout particulier: ils puisaient leurs inspirations dans l'étude de la nature. En Italie, le style byzantin continuait au contraire à prédominer. Les seules œuvres remarquables de cette époque qui y soient conservées paraissaient encore sorties de la main des Grecs.

Nous ne nous étendrons pas ici davantage, et nous renvoyons nos lecteurs à l'historique que nous tracerons plus loin de la sculpture en ivoire et en métal, et surtout à l'histoire de l'orfévrerie. On y trouvera la description ou l'indication des monuments qui viennent à l'appui de nos appréciations.

§ IV.

DE LA SCULPTURE DANS SON APPLICATION AUX PRODUCTIONS DE L'INDUSTRIE, DU XIIIe SIÈCLE A LA FIN DU XVIe.

Les monuments des arts provenant des temps antérieurs au treizième siècle étant fort rares et peu connus, et les textes qui peuvent éclairer l'histoire artistique de ces époques prêtant souvent matière à discussion, il nous a paru utile de faire précéder l'historique des différents arts industriels de notions générales dans lesquelles nous pouvions résumer les grands faits qu'offre l'histoire de l'art de ces temps reculés, et de discuter les principaux textes sur lesquels nous devions appuyer nos appréciations; mais à partir du treizième siècle, l'obscurité se dissipe. La sculpture de l'époque ogivale a laissé sur les

grands monuments de l'architecture des preuves abondantes qui permettent de l'apprécier, et elle s'est tellement répandue partout, en œuvres grandes et petites, à l'époque de la renaissance, qu'elle est parfaitement connue. Il est donc inutile de poursuivre au delà du douzième siècle ces notions sur la marche de l'art et sur l'histoire de la statuaire, que nous ne nous sommes pas proposé d'écrire [1], puisque des monuments postérieurs subsistent encore en assez grand nombre, et que des textes remplis de minutieux détails, et dont la date est certaine, viennent nous fournir des renseignements assez précis pour nous permettre d'apprécier à l'avenir la marche et l'état de chacun des arts dont nous avons entrepris de retracer l'histoire. Nous terminerons donc ces préliminaires par quelques considérations générales qui s'appliquent particulièrement à notre sujet.

L'Allemagne, qui, au douzième siècle, était à la tête du mouvement artistique, produisit encore de beaux ouvrages dans les premières années du treizième. Les sculptures dont sont enrichies la châsse de Charlemagne [2] et celle des grandes reliques à Aix-la-Chapelle, montrent assez l'habileté de ses orfévres sculpteurs. Les artistes allemands étaient alors en si grand renom que plusieurs furent appelés en Italie. L'un d'eux, qui était de Cologne, y fut amené par le duc d'Anjou. Après avoir fait un grand nombre d'ouvrages remarquables, il termina sa vie dans un monastère, où les jeunes artistes italiens venaient en-

(1) L'histoire de la sculpture au moyen âge a été écrite par Émeric David, dans un excellent ouvrage auquel on peut ajouter quelques renseignements, mais qui n'est pas à refaire.

(2) Nous en donnons la reproduction dans la planche XLVII de notre Album.

core le consulter. Dans l'historique que nous allons tracer de la sculpture industrielle et de l'orfévrerie en Italie, on nous verra souvent citer des artistes allemands qui y travaillaient; ils purent aider à une amélioration partielle des industries artistiques, mais la renaissance de l'art en Italie devait sortir d'une autre source.

La France, qui était restée un peu en arrière de l'Allemagne au douzième siècle, la dépassa de beaucoup au treizième.

Philippe Auguste avait su donner une vive impulsion à tous les arts, et saint Louis continua l'œuvre de son aïeul. Les cathédrales de Chartres, de Reims, d'Amiens, de Paris, et d'autres villes encore, élevées sous le règne de ces princes, se couvrirent de statues et d'immenses bas-reliefs. Abandonnant l'ancienne routine, les artistes français, par la seule étude de la nature, en arrivèrent à produire des œuvres qui se font remarquer par la pureté des traits, la vérité des formes, l'expression du visage, la justesse des inflexions du corps, la noblesse des poses, et par le sentiment profond qui règne dans ces grandes compositions. Dès le milieu du treizième siècle, la France était en possession d'un art original qui ne devait rien à l'antiquité ni à l'art byzantin. Les productions de la sculpture monumentale du treizième siècle qui méritent d'être ainsi appréciées sont fort nombreuses; mais elles ne sont pas de notre domaine, et nous n'en citerons qu'une seule que la plupart de nos lecteurs connaissent ou voudront connaître, c'est le bas-relief du tympan de la porte méridionale de Notre-Dame de Paris, dite porte Saint-Étienne, élevée en 1257 sous la direction de Jean de Chelles, l'architecte de cette

partie du monument. Tout est vrai dans les différents groupes de cette magnifique composition; les poses, les gestes, le sentiment qui anime les visages, la disposition des draperies, sont l'expression la mieux sentie de la nature vivante. Nicolas et Jean de Pise n'ont rien fait de plus beau.

Les statuaires qui à Chartres, à Reims, à Amiens, à Paris et ailleurs, sculptaient ainsi de grandes pièces monumentales, ne dédaignèrent pas de s'adonner aux arts industriels. Plusieurs, et des plus fameux, durent s'appliquer à l'orfévrerie et à la sculpture décorative des instruments du culte et des meubles à l'usage de la vie privée, car on possède de cette époque du treizième siècle et des premières années du quatorzième, un assez grand nombre d'objets d'or, d'argent, de bois et d'ivoire, qui dénotent un grand talent chez les artistes inconnus qui les ont produits.

L'Italie était restée, au douzième siècle et au commencement du treizième, en arrière de la France et de l'Allemagne. L'art y était devenu un mécanisme, et, sous la direction des Grecs, alors en pleine décadence, les artistes italiens, sans jamais copier la nature autrement qu'en la défigurant, reproduisaient toujours les mêmes sujets religieux, d'après un type généralement adopté. La sculpture à cette époque était tombée en Italie au dernier degré d'ignorance et de grossièreté.

Mais au commencement du treizième siècle naquit Nicolas de Pise, qui le premier devait entrevoir la lumière et conduire l'Italie à la renaissance de l'art.

Parmi la multitude de marbres antiques qui furent apportés par la flotte des Pisans, lors de la construction

de la cathédrale de Pise, se trouvait un sarcoph
d'une grande beauté, dans lequel avait été rer
corps de Béatrix, mère de la comtesse Mathil
voit des compositions en bas-relief tirées de l'hi
Phèdre et d'Hippolyte. Les Pisans, frappés de l
de ce chef-d'œuvre, l'avaient placé dans la fi
leur cathédrale [1]. Le jeune Nicolas l'admira cor
le monde, mais seul il eut l'idée de reprod
œuvres d'un style aussi élevé : il étudia avec a
bas-relief et d'autres morceaux antiques, et
laissant là les patrons de ses maîtres, il se fi
style qui tient du beau antique, surtout dans le
dans la disposition des draperies. Nicolas acqui
de la réputation et fut appelé dans différent
d'Italie, soit pour y élever des monuments d'
ture, soit pour y sculpter des œuvres importa
1260, il terminait la chaire du baptistère de S
de Pise; six ans plus tard, il sculptait celle du l
Sienne, et peu après, le tombeau de saint Do
Calagora à Bologne. En 1267, il se rendit à Na
près du roi Charles, et exécuta de grands trava
ce prince. Nicolas répandit ainsi dans toute l'
nouveau style qu'il avait puisé dans l'étude
numents antiques. Beaucoup d'artistes, mus
louable émulation, suivirent les traces de N
s'appliquèrent à la sculpture.

Lorsque ce grand artiste mourut (1278), il
nombreux élèves, et parmi eux, Jean, son fils (
qui bientôt surpassa son maître. Deux grands p

[1] Ce sarcophage a été transporté en 1810 dans le Camp
Pise, où on le voit aujourd'hui.

Cimabué (1240 † 1301), et Giotto (1276 † 1336), aidèrent aussi à la réforme des anciens procédés. A la fin du treizième siècle, l'art était entré en Italie dans une excellente voie.

Si au commencement du quatorzième siècle la renaissance de l'art était arrivée à peu près au même point, quoique par des voies différentes, en Italie, en France et en Allemagne, ses destinées ne furent pas les mêmes dans ces différents pays. En Italie, l'art continua à faire des progrès. A Jean, fils de Nicolas, succédèrent André de Pise et les frères Agostino et Agnolo, ses élèves. André (1270 † 1345) copia moins servilement l'antiquité que ses maîtres et montra un talent plus original; il rendit des services signalés aux arts industriels en perfectionnant les procédés techniques de la fonte. S'étant établi à Florence, il orna de ses statues le baptistère de Saint-Jean et fondit en bronze l'une des portes de ce temple; il fournit ainsi un bel exemple à Ghiberti. Agostino († 1350) et Agnolo († 1348) de Sienne, sculpteurs de mérite, comptèrent un grand nombre d'artistes industriels parmi leurs élèves. Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver au nombre des plus habiles sculpteurs italiens du quatorzième siècle les orfévres Cione, Ugolino, Giglio, Piero, Leonardo et Nofri, dont nous aurons à signaler de très-beaux travaux. Le célèbre Orcagna († 1376), peintre, sculpteur et architecte, fils de l'orfévre Cione, avait lui-même fait ses premières études dans la boutique de son père.

Au commencement du quinzième siècle, la sculpture, sous les inspirations des Donatello (1386 † 1468) et des Ghiberti (1381 † 1455), était arrivée à la perfection.

Ces grands génies furent puissamment secondés dans cette œuvre de régénération par une foule d'habiles artistes, leurs élèves ou leurs imitateurs. Et pour faire comprendre ce qu'étaient devenus les arts industriels sous la direction de ces maîtres, il nous suffit de citer les noms de quelques-uns des artistes qui, au quinzième siècle, ont associé leur talent aux productions de l'industrie: Luca della Robbia, Giovanni Turini, Giuliano et Benedetto da Maiano, Michelozzo Michelozzi, Andrea del Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo, Tommaso Finiguerra, Domenico Ghirlandajo et Francesco Francia.

La France, l'Allemagne et l'Angleterre n'eurent pas, comme l'Italie, la chance heureuse de voir, à partir du treizième siècle, l'art statuaire constamment en progrès. Les monuments de l'architecture ogivale primitive, tout à la fois si simples de style et d'un effet si grandiose, avaient donné naissance à une foule de statuaires, qui, recevant leurs inspirations de l'architecte, le maître de l'œuvre, avaient su conserver dans leurs travaux, avec la pureté de la forme, une admirable expression empruntée à la nature. Mais dès les premières années du quatorzième siècle, l'architecture commença à perdre le sentiment des justes proportions et de l'harmonie. Le désir d'innover fit abandonner la gravité de l'ensemble et la sobriété des ornements. L'art de la sculpture se ressentit défavorablement de cette tendance à l'innovation. Au lieu de continuer à copier la nature, le sculpteur chercha aussi de nouvelles voies. Son dessin devint moins pur, il s'attacha plus aux détails qu'à l'effet général de l'ensemble, ses draperies furent tourmentées et se plièrent moins aux inflexions du corps

Les figures satiriques et les animaux bizarres reparurent dans les ornements. Les sculpteurs ne manquèrent pas cependant aux arts industriels; le goût du luxe, qui devint dominant à la cour de Charles V et chez les princes ses frères, leur fournit un aliment à de nombreux travaux. La sculpture de petite proportion conserva peut-être plus de naïveté et de correction que la statuaire monumentale, et les pièces qui en subsistent témoignent encore de l'habileté des artistes qui s'y adonnaient.

Les arts industriels eurent beaucoup à souffrir des calamités qui affligèrent la France au commencement du quinzième siècle, mais le faste toujours croissant de la maison de Bourgogne entretint le culte des arts. Le tombeau de Philippe le Hardi, élevé en 1404 dans l'église des Chartreux de Dijon, avait fait connaître trois sculpteurs d'un véritable talent : Jacques de Baerze, Claux Sluter et Claux de Vousonne. En suivant la trace de ces maîtres, la sculpture industrielle pouvait se maintenir dans une excellente voie. Mais, sous l'influence des ducs de Bourgogne, l'art flamand avait pris naissance sur les bords de la Meuse et s'était développé à Gand, à Bruges et à Bruxelles. Le style adopté par Hubert et Jean van Eyck était un retour vers le naturalisme et l'énergie, en opposition avec l'école de Cologne, dont la grâce et le beau coloris avaient fini par toucher à la fadeur. La plupart des élèves et des imitateurs des frères van Eyck ne surent pas se maintenir dans la juste réserve de ces grands maîtres, et affectionnèrent souvent un naturalisme vulgaire et sans choix. Beaucoup de sculpteurs se trouvèrent entraînés

sur cette mauvaise pente. Appliqué à la sculpture, ce style, d'un naturalisme affecté, produisit des œuvres détestables : figures aux extrémités sèches et osseuses, visages grimaçants, mouvements exagérés, draperies aux plis cassés. Il fut presque généralement adopté dans les arts industriels, en France, dans le nord de l'Europe, et surtout en Allemagne, où l'on croyait y retrouver l'énergie expressive des sculptures allemandes de la fin du douzième siècle.

Cependant l'influence des grands maîtres italiens s'était fait sentir dans toutes les contrées de l'Europe. Dès la fin du quinzième siècle, les frères Juste, Jean Tixier et Michel Colombe, habiles sculpteurs, ouvrirent en France l'ère de la véritable renaissance de l'art, en conservant toutefois dans leurs œuvres un caractère d'originalité française. Malgré le retour de ces artistes et de quelques autres aux saines doctrines, la plupart des productions industrielles conservèrent encore jusqu'au commencement du règne de François Ier une forte empreinte du style gothique.

En Allemagne, dès les premières années du seizième siècle, Adam Kraf († 1507), Peter Vischer († 1529) et ses fils, Veit Stoos (1447 † 1542) et le grand Albert Dürer († 1528), abandonnant le genre flamand, s'étaient faits les promoteurs de la renaissance de l'art, tout en conservant dans leurs œuvres un certain cachet tout particulier. Mais dès le second quart du seizième siècle, le style italien de la renaissance avait pénétré partout et avait remplacé en France, dans les Flandres et en Allemagne surtout, le caractère d'originalité que les artistes de ces différents pays pouvaient avoir con-

servé jusqu'à cette époque. C'est à ce point qu'il est souvent très-difficile de déterminer avec certitude l'origine des petits travaux d'art de la seconde moitié du seizième siècle.

Le style de la renaissance italienne était particulièrement favorable à la décoration. Aussi l'industrie artistique prit-elle partout, durant cette période, un immense développement. On trouve dans les meubles, dans les ustensiles domestiques, dans tous les monuments de la vie privée de cette époque embellis par l'art, une pureté de formes, une grâce et une élégance parfaites.

Dès le commencement du quinzième siècle, les artistes italiens avaient enrichi leurs productions de délicieux ornements dont la grande porte du baptistère de Saint-Jean à Florence offre le plus bel exemple. Les ravissantes arabesques qui avaient été inspirées à Raphaël par les peintures des thermes de Titus eurent à leur tour une vogue immense. Les sculpteurs et les peintres s'emparèrent de ce genre d'ornementation et se plurent à en décorer toutes les productions de l'industrie : les festons de fleurs et de fruits, les rinceaux, les arbustes, les animaux et les figures humaines, agencés souvent d'une manière toute fantastique, fournirent à leur imagination les compositions les plus suaves, qui s'harmonisaient de la façon la plus heureuse avec les objets qu'elles devaient enrichir.

On peut regarder les dernières années du seizième siècle comme les limites extrêmes de la renaissance; on ne retrouve déjà plus dans les productions du commencement du dix-septième ce goût pour l'antiquité, cette pureté de formes et cette élégance qui en étaient le

caractère distinctif; une sorte de décadence, qui s'étendit même à l'Italie, se fit sentir alors dans les hautes régions de l'art et exerça une funeste influence sur les productions de l'industrie artistique.

Nos recherches ne devant s'étendre que par exception au delà du seizième siècle, nous ne poursuivons pas plus loin ces aperçus généraux sur la marche de l'art : il est temps d'aborder l'histoire particulière de chacun des arts industriels.





CHAPITRE II.

CULPTURE EN IVOIRE, EN BOIS ET AUTRES MATIÈRES TENDRES.

§ I.

SCULPTURE EN IVOIRE.

I.

Nature de l'ivoire. — Technique.

L'ivoire est une substance osseuse qui constitue les éfenses de l'éléphant. Ces défenses, dont la longueur arie, suivant l'âge de l'animal, depuis un mètre jusqu'à eux mètres et demi, ont une courbure plus ou moins ononcée, et se terminent par une pointe arrondie. lles se divisent en deux parties, l'une creuse qui forme peu près un tiers de la longueur, l'autre pleine. L'ex-émité inférieure de la partie creuse pénètre dans l'al-éole de la mâchoire supérieure; l'ivoire est très-mince à cet endroit, mais le cylindre qui contourne la par-e creuse va toujours en épaississant jusqu'à ce qu'il tteigne la partie massive de la dent. L'épaisseur de ce

cylindre varie dans sa longueur depuis quelques millimètres jusqu'à sept à huit centimètres. L'ivoire est une matière dure, solide, compacte, susceptible tout à la fois de recevoir le plus beau poli et de se laisser fléchir et ployer; il présente plus de dureté que le marbre blanc, et se laisse travailler sans risques. Toutes ces qualités désignaient naturellement l'ivoire comme l'une des plus précieuses matières que la sculpture dût employer.

L'ivoire résiste plus que le marbre à l'action du ciseau frappé par le maillet, et l'on ne se sert de ces instruments qu'avec sobriété et pour l'opération du premier dégrossissage; la scie est employée de préférence, tant qu'il est possible d'en faire usage. Le premier dégrossissage opéré, l'ivoire n'est plus travaillé qu'avec des instruments qui opèrent en grattant. A cet effet, la pièce dégrossie ayant été fixée solidement soit dans un étau, soit de toute autre manière, est façonnée avec diverses sortes de râpes dont les dimensions et les formes sont très-variées. Il y en a de rondes, d'ovales, de plates; elles présentent des rangées, soit horizontales, soit obliques de tranchants fort aigus qui font l'office d'une succession de rabots disposés les uns auprès des autres; ces divers instruments, qui reçoivent aujourd'hui le nom de gouges ou d'égoïnes, ne sont donc par le fait autre chose qu'un assemblage de grattoirs. La pièce étant ébauchée, l'artiste termine son travail à l'aide de burins dont les formes varient à l'infini, et avec lesquels il agit toujours en grattant, l'une des mains pesant ordinairement sur l'outil, tandis que l'autre le fait mouvoir. Pour polir, les anciens se sont servis de différents moyens; aujourd'hui on emploie un grès réduit en poudre très-fine, mêlé à de

la craie, et ensuite la craie seule, humide et réduite à l'état pâteux.

Plutarque, Sénèque et Dioscoride ont prétendu qu'il existait des moyens d'amollir l'ivoire pour le travailler; des auteurs du moyen âge ont même fourni des recettes à l'aide desquelles l'ivoire pouvait être réduit en pâte et introduit dans un moule dont il recevrait l'empreinte; mais des expériences chimiques faites de nos jours ont réduit au néant ces procédés imaginaires : l'ivoire peut bien être amolli et même dissous, mais en aucun cas, après ces transformations, il ne peut reprendre son premier état (1). Cette belle matière se travaille avec trop de facilité pour qu'en aucun temps on ait songé à la réduire en pâte, au risque de lui faire perdre son éclat.

II.

Travail de l'ivoire dans l'antiquité.

Des monuments arrachés aux tombeaux de l'Égypte et aux ruines des grandes villes de l'Assyrie, de même que les plus anciens textes gravés ou écrits, reportent aux premiers âges de la civilisation l'art de sculpter l'ivoire et son emploi dans la décoration des meubles.

En Égypte, l'éléphant se voit sous la forme hiéroglyphique sur des tables antérieures à l'invasion des Pasteurs, et dans les bas-reliefs du temps de Ramsès le Grand, on rencontre souvent des nègres présentant comme tributs des défenses d'éléphant.

L'ivoire n'était pas moins en honneur en Assyrie et

(1) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 440. — THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, notes, p. 440; edit. HENDRIE; London, 1847. — M. DIGBY WYATT, *Notices of sculpture in ivory*; London, 1856, p. 23.

en Perse qu'en Égypte. L'obélisque de marbre noir du roi assyrien Denavabar, que conserve le Muséum britannique, montre aussi des esclaves portant des dents d'éléphant. On en voit également sur les bas-reliefs des palais en ruine de Darius et de Xerxès à Persépolis.

Les saintes Écritures nous révèlent souvent l'emploi de l'ivoire dans l'antiquité hébraïque. David célèbre les palais enrichis d'ivoire [1]; les Paralipomènes décrivent le trône de Salomon comme étant d'ivoire et revêtu d'un or très-pur, et parlent des flottes de ce grand roi qui lui apportaient l'or, l'argent et l'ivoire [2]; le livre des Rois signale la maison d'Achab comme étant ornée d'ivoire [3].

Tous les musées de l'Europe conservent des figurines et différents objets usuels d'ivoire sculpté provenant de l'Égypte ou des vieilles monarchies asiatiques. On voit au Musée égyptien du Louvre une quantité d'objets d'os et d'ivoire [4]. Ce sont de petits vases, des objets de toilette, des cuillers dont le manche est formé par une femme nue, et une boîte ornée d'une belle tête de gazelle. La pièce la plus curieuse est une autre boîte d'ivoire très-simple, mais d'une excessive antiquité, puisqu'elle porte la légende royale de Merien-ra, qui est placé vers la sixième dynastie [5]. On trouve encore au Louvre dans le Musée assyrien des peignes enrichis de sculptures très-fines et quelques manches de poignard.

(1) *Liber psalmorum*, ps. XLIV, v. 9.
(2) *Paralipomenon* lib. II, cap. IX, v. 17 et 21.
(3) *Regum* liber III, cap. XXII, v. 39.
(4) Salle historique, vitrine N; salle civile, vitrine O.
(5) EM. DE ROUGÉ, *Notice des monuments égyptiens du Musée du Louvre*; 1855, p. 64.

Suivant toute apparence, les Grecs ne connurent l'ivoire qu'à l'époque de la guerre de Troie, à la suite de laquelle ils en introduisirent l'usage dans leur patrie. L'Iliade ne fait qu'une seule fois mention de l'ivoire; il s'agit d'un frein incrusté d'ivoire, et c'est à un Troyen qu'il appartient; mais l'Odyssée nous apprend que les Grecs faisaient servir l'ivoire à la décoration des meubles et même à l'ornementation des palais. On voyait dans la demeure de Ménélas l'ivoire associé à l'or émaillé et à l'argent (1); le trône de Pénélope était enrichi d'ivoire et d'argent (2).

Dans la main des Grecs, qui allaient porter la statuaire au plus haut degré de perfection, l'ivoire devait recevoir une plus noble destination, et il fut bientôt employé avec l'or pour les statues des dieux. Dès le sixième siècle avant l'ère chrétienne, Émilus, Théoclès, Niédon et Doryclidas se rendent célèbres par les statues d'or et d'ivoire de Jupiter, de Junon, de Thémis, des Saisons et de Minerve; on les conservait à Élis dans le temple de Junon (3). A partir de cette époque, la sculpture chryséléphantine jouit d'une immense faveur, et les plus grands statuaires de la Grèce s'adonnent à ce genre de travail. Il serait beaucoup trop long d'énumérer ici toutes les statues, soit de grandeur naturelle, soit même colossales, qui sortirent de leurs habiles mains (4); nous n'avons pas à écrire l'histoire de l'art dans l'antiquité, et nous

(1) *Odyssée*, chant IV.

(2) *Idem*, chant XIX.

(3) Pausanias, *Voyage en Grèce*, liv. V, chap. XIII.

(4) Sur la sculpture chryséléphantine, on peut consulter Émeric David, *Histoire de la sculpture antique*, et Quatremère de Quincy, *le Jupiter Olympien*.

devons sur ce point nous borner à quelques aperçus servant d'introduction à l'histoire de la sculpture en ivoire au moyen âge. Nous ne pouvons cependant passer sous silence les deux chefs-d'œuvre que Phidias exécuta de cette manière, le Jupiter d'Olympie et la Minerve du Parthénon. Le Jupiter avait plus de dix-sept mètres d'élévation ; les nus étaient d'ivoire et les draperies d'or ; le dieu était assis sur un trône d'or enrichi de pierres précieuses, d'ivoire et de bois de cèdre ; il tenait dans la main une Victoire également d'ivoire et d'or. La Minerve qui était placée dans le Parthénon, à Athènes, avait plus de douze mètres de hauteur ; elle portait une tunique talaire d'or ; tous les nus étaient d'ivoire, ainsi qu'une tête de Méduse sculptée sur son bouclier. Dans la main droite, elle tenait une Victoire d'ivoire haute de deux mètres ; les ailes et le costume de cette statue étaient d'or [1].

Ces statues colossales étaient formées d'un assemblage de plusieurs blocs d'ivoire identiques pour le grain et la blancheur ; il est probable que ces dalles d'ivoire n'étaient pas travaillées séparément, mais qu'elles étaient disposées sur une armature, solidement unies l'une à l'autre, et travaillées ensuite comme un bloc de marbre.

[1] On a vu à l'Exposition universelle de 1855 une restitution, par M. le duc de Luynes, de cette statue de Minerve. M. Simart, qui l'a exécutée, s'est montré le digne interprète de Phidias, et a su retrouver, par ses études approfondies, le vrai sentiment de l'art antique. La statue, de trois mètres de hauteur, est d'ivoire et d'argent : la face, le cou, les bras et les pieds, la tête de Méduse placée sur son égide, ainsi que le torse de la Victoire qu'elle tient dans la main droite, sont d'ivoire de l'Inde. La lance, le bouclier, le casque et le serpent sont de bronze ; la tunique et l'égide d'argent ont été repoussées et ciselées par notre habile orfèvre M. Duponchel.

A l'exemple des Grecs, les Romains eurent une véritable passion pour les objets d'ivoire. Suivant Denys d'Halicarnasse, les attributs de la royauté chez les Étrusques étaient d'ivoire. A leur exemple, Tarquin eut un trône et un sceptre d'ivoire, dont le sénat fit présent à Porsenna après la conclusion de la paix entre ce prince et la république romaine. Les chaises curules des consuls et des premiers magistrats de Rome étaient enrichies de cette belle matière; et ce fut avec un bâton d'ivoire que Marcus Papirius frappa le soldat gaulois qui lui avait touché la barbe. La conquête de la Grèce introduisit dans Rome une grande quantité de statues d'ivoire, et sous les premiers empereurs la statuaire chryséléphantine y fut extrêmement en vogue, comme le prouve le Jupiter colossal d'or et d'ivoire que fit faire l'empereur Adrien. Selon Pausanias, la tête du dieu portait une couronne d'olivier, sa main droite tenait une statue de la Victoire aussi d'or et d'ivoire, sa main gauche portait un sceptre surmonté d'un aigle. Le goût pour la grande sculpture d'ivoire se transmit à Constantinople, lorsque Constantin en eut fait la seconde capitale de l'empire. On voyait dans le premier temple de Sainte-Sophie une statue d'Hélène, mère de Constantin, exécutée en ivoire [1].

Il ne reste rien de la grande sculpture chryséléphantine grecque ou romaine; mais les musées de l'Europe conservent beaucoup de fragments de petites pièces anitques d'ivoire. On possède aussi un assez grand nombre de tablettes sculptées appartenant aux

(1) Anonymi *Antiq. Constant.*, lib. I, apud Banduri, *Imperium orientale*, t. I, p. 14.

premiers siècles de l'ère chrétienne; nous allons citer quelques-unes de celles qui se rapprochent de l'époque du moyen âge et dont le style va nous servir de point de départ, et quelques autres encore qui, bien que postérieures au triomphe du christianisme sous Constantin, se rattachent à l'antiquité païenne par le sujet mythologique qui s'y trouve traité :

Une tablette d'ivoire qui reproduit l'empereur Marc-Aurèle († 180). Elle appartient à la riche collection de M. Joseph Mayer, de Liverpool [1];

Deux tablettes qui décoraient les portes d'un reliquaire donné par le saint abbé Berchaire au couvent de Moutier-en-Der, diocèse de Troyes, dont il était le fondateur. Sur l'une des tablettes, une prêtresse de Bacchus, vêtue à l'antique, renverse deux flambeaux allumés auprès d'un autel érigé au-dessous d'un pin chargé de ses fruits. L'inscription NICOMACHORUM se voit au haut du tableau. Sur l'autre tablette, une prêtresse accomplit un sacrifice auprès d'un autel abrité sous un chêne; une jeune fille lui présente une aiguière et un vase rempli de fruits; l'inscription SYMMACHORUM y est gravée dans un cartouche. Ces inscriptions avaient donné à Gori [2] l'idée de rattacher ces ivoires à Nicomachus, qui fut consul en 325 et à Symmachus, qui fut investi du consulat en 391 mais indépendamment de ce qu'on ne saurait expliquer l'alliance de ces deux noms consulaires sur le même monument, le style de la sculpture, la pureté du dessin

(1) FRANCIS PULSZKI, *Catalogue of the Fejervary ivories in the Museum of Joseph Mayer, preceded by an Essay on antique ivories*; Liverpool, 1856.

(2) *Thesaurus vet. diptych.*, t. I, p. 203.

et la délicatesse du travail dénotent une époque plus reculée, et doivent faire reporter l'exécution de ces ivoires au second siècle de notre ère. On peut en juger par la gravure que Martenne et Durand ont donnée de ces jolies sculptures dans leur Voyage littéraire [1]. On ne sait ce que la première est devenue; la seconde est en Angleterre; elle fait partie de la collection de M. Webb, et a été exposée en 1862 dans le Muséum Kensington [2];

Deux tablettes d'ivoire, qui appartenaient à la collection du cardinal Quirini; elles ont été reproduites par Gori dans la grandeur de l'original [3]. On voit sur l'une, Phèdre et Hippolyte; sur l'autre, Diane et Hippolyte ressuscité sous le nom de Virbius [4]. Le style des figures et les dispositions architecturales qui les encadrent doivent faire reporter ces sculptures au troisième siècle;

Deux tablettes d'ivoire, qui enrichissent la collection de M. Mayer, de Liverpool : sur l'une, on a reproduit Esculape, sur l'autre Hygiée, déesse de la santé. Gori, qui en a fourni la gravure [5], croit qu'elles avaient été faites spécialement pour la décoration de la couverture d'un livre [6]. Elles paraissent appartenir à la même époque que les précédentes;

(1) *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, Ire partie, p. 98; Paris, 1718.

(2) *Catalogue of the special exhibition of works of art, on loan at the south Kensington Museum*; London, 1862, n° 37.

(3) *Thesaurus vet. diptych.*, t. III, pars IV, p. 47.

(4) P. Ovidii *Metamorph.*, lib. XV, cap. XI.

(5) *Thesaurus vet. diptych.*, t. III, pars IV, p. 62.

(6) Elles sont gravées en tête du Catalogue de la collection de M. Mayer de Liverpool, déjà cité, dans le *Handbook of the arts of the Middle age and Renaissance*, p. 425, et font partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe I, *a*, du Catalogue déjà cité.

Une feuille de diptyque représentant un consul ou un empereur, assis entre deux personnages, dans une loge d'où ils président aux jeux du cirque ; ils sont revêtus de la toge antique bordée du laticlave. Le principal personnage tient dans la main une patère, et non la mappa circensis, que l'on rencontre dans la main des consuls sur les diptyques consulaires du cinquième siècle et du sixième, dont nous parlerons plus loin. Dans une dissertation approfondie, M. Pulszki [1] a cherché à établir qu'on devait voir dans le principal personnage l'empereur Philippe l'Arabe, qui occupa le trône impérial de 244 à 249. Le costume des personnages représentés et le style de la sculpture doivent faire remonter, en effet, cette curieuse pièce d'ivoire au troisième siècle. Après avoir appartenu à M. de Ronjoux, préfet à Mâcon, elle avait fait partie du cabinet de M. Denon ; elle appartient aujourd'hui à la collection de M. Mayer, de Liverpool [2] ;

Une tablette qui appartenait à la collection du comte Gherardesca, reproduisant dans le haut l'apothéose d'un personnage vêtu à l'antique, dans le bas, la statue du demi-dieu traînée sur un char attelé de quatre éléphants. Buonarotti [3], Montfaucon [4] et Gori [5] ont donné de longues dissertations sur cette sculpture. Les deux premiers y reconnaissaient l'apothéose de Romu-

(1) *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 16.

(2) Elle a été décrite par MILLIN, *Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 400, pl. XXIV, et publiée dans les moulages de la Société Arundel, classe II, *a*, du Catalogue.

(3) *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro*, Firenze, 1716, p. 231.

(4) Apud GORI, *Thes. vet. diptych.*, t. II, p. 138.

(5) *Idem*, t. II, p. 148.

lus, le fondateur de Rome; Gori, expliquant le monogramme qui se trouve au haut du tableau, y voyait celle d'Antonin le Pieux; M. Pulszki attribue cette apothéose à Aurélius Romulus, fils de Maxence, rival de Constantin, qui fut consul à Rome avec son père en 309 [1]. Aurélius Romulus est un bien petit personnage pour une apothéose aussi éclatante, et bien que la sculpture, autant qu'on peut en juger par les gravures données par Buonarotti et Gori, paraisse dénoter une époque moins ancienne que le milieu du second siècle, il est constant que le sujet se rattache entièrement à l'antiquité païenne, et qu'on peut adopter l'opinion du savant Gori;

Deux feuilles, appartenant au Musée du Louvre, sur lesquelles sont sculptés en haut-relief six muses et six auteurs. D'après M. de Witte [2], on doit voir sur l'une des tablettes Hérodote et Clio, Anacréon et Euterpe, Aristote et Polymnie; sur la seconde, Euripide et Melpomène, Ménandre etThalie, Horace et Érato. Cette sculpture, qui doit appartenir au quatrième siècle, provient de la collection Durand;

Deux tablettes d'ivoire, servant de couverture à un manuscrit du treizième siècle, contenant l'office de la Circoncision (celui du premier jour de l'année), auquel on a donné le nom d'Office des Fous, parce que, jusqu'au treizième siècle, on tolérait, ce jour-là, même dans l'intérieur de l'église, certaines cérémonies bizarres et inconvenantes que le progrès des lumières a fait

(1) *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 18.

(2) *Description des antiquités du cabinet de feu le chevalier L. Durand*; Paris, 1836, p. 453.

abolir depuis. Ce manuscrit appartient à la Bibliothèque de la ville de Sens. Sur l'une des tablettes, l'artiste a représenté le triomphe de Bacchus; sur l'autre, Diane Lucifera. Millin [1] a donné la description de ces curieuses sculptures, et en a fourni la gravure. Elles doivent appartenir au quatrième siècle de notre ère. M. Didron pense qu'on a voulu représenter dans ces sculptures la marche triomphale du Soleil et de la Lune éclairant et fécondant la nature entière [2]. Nous donnons la reproduction de ces tablettes d'ivoire dans la planche I de notre Album ;

Un diptyque, appartenant au trésor de la cathédrale de Monza, représentant un auteur, sur l'une des feuilles, et une femme tenant une lyre, sur l'autre; nous en avons parlé dans notre chapitre Ier [3] ;

Une statuette de femme en haut-relief, dite figure panthée, que Du Sommerard supposait provenir d'un siége antique. Elle appartient au Musée de Cluny [4];

Enfin les six figures en haut-relief, sculptées sur de morceaux d'ivoire semi-cylindriques de vingt centimètres de hauteur, qui sont placées dans la chair d'argent de la basilique d'Aix-la-Chapelle. Ces figure reproduisent deux Bacchus et deux femmes en pied a milieu de pampres et d'attributs mythologiques, et deu

(1) *Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 60, atlas, pl. II et II. Elles ont été également publiées dans *le Moyen âge et la Renaissance*, t. V, RELIURE, pl. I, et parmi les moulages de la Société Arundel de Londres, classe I, *b*, du Catalogue.

(2) *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 133.

(3) Voyez page 6.

(4) N° 384 du Catalogue; Paris, 1847. Elle a été reproduite DU SOMMERARD, dans *les Arts au moyen âge;* atlas, ch. XI, pl. I, dans *le Moyen âge et la Renaissance;* SCULPTURE, t. V, pl. II.

guerriers, l'un à pied, l'autre à cheval. On trouvera la reproduction de deux de ces figures dans les *Mélanges d'archéologie* [1], avec une dissertation de M. Garrucci. Elles appartiennent à l'art païen de la fin du quatrième siècle.

III.

L'ivoire au moyen âge. — Diptyques consulaires et impériaux.

L'ivoire ne fut pas moins en honneur au moyen âge que dans l'antiquité. On continua dans les premiers siècles à l'employer non-seulement pour la sculpture des bas-reliefs et des statuettes, mais encore pour en faire des meubles, des lits, et pour décorer les portes et les intérieurs des appartements. Les ouvriers en ivoire furent exempts des charges personnelles par une loi de Constantin [2]. On tirait alors l'ivoire d'Adulis, ville d'Éthiopie, sur la mer Rouge [3], et aussi de l'Inde [4].

Les plus nombreux monuments de la sculpture mobilière des premiers siècles du moyen âge qui soient parvenus jusqu'à nous, sont les diptyques consulaires d'ivoire.

Les diptyques remontent à une haute antiquité. Dans l'origine, ils étaient formés de deux petites tablettes de bois ou d'ivoire se repliant l'une sur l'autre et dont l'intérieur présentait une tablette renfoncée enduite de

(1) T. IV, p. 282, pl. XXXIV.

(2) In leg. II. C. Theodos. *De excusat. artif.*, apud Panciroli, *Not. dign. imp. Rom. et in eam comment.*; Lugduni, 1608, p. 197.

(3) Stephanus Byzantinus, *De urbibus*; Amstelodami, 1678, p. 22.

(4) Apollinaris Sidonius, in *Panegyr. Majorian.*; Paris., 1652, p. 309.

cire sur laquelle on écrivait. De là les noms de δίπτυχα et de pugillares qu'on leur donna, le premier à cause de leur double pli, le second en considération de leur petitesse, qui permettait de les renfermer dans la main. Ces tablettes étaient entourées de fils de lin sur lesquels on coulait de la cire que l'on imprimait d'un cachet. Elles servirent dès lors aux missives secrètes. Lorsqu'on eut ajouté d'autres feuilles à ces tablettes, elles prirent, suivant le nombre des plis, les noms de τρίπτυχα, πεντάπτυχα, etc.

Les diptyques reçurent bientôt une destination plus intéressante. Au temps des empereurs, les consuls et les questeurs, pour consacrer le souvenir de leur élévation, envoyaient à leurs amis, ainsi qu'aux personnages d'un haut rang dont ils avaient obtenu les suffrages, et aux gouverneurs des provinces, des diptyques d'ivoire dont les parties extérieures étaient sculptées en bas-relief. On y traçait ordinairement l'image du consul revêtu de tous les ornements de sa dignité, et tenant d'une main la mappa circensis, rouleau d'étoffe qu'il jetait dans l'arène pour donner le signal des jeux, et de l'autre le scipio ou sceptre consulaire qui était surmonté des figures des empereurs régnants; on y voyait encore assez souvent, dans le bas du tableau, une représentation des jeux du cirque dont le consul avait gratifié le peuple lors de son installation. Les noms du consul et ses titres se trouvaient ordinairement inscrits au haut des tableaux. Ces inscriptions abrégées étaient distribuées dans des cartouches sur les deux feuilles du diptyque. Certaines parties de la sculpture étaient dorées et les lettres des inscriptions remplies de cou-

leur rouge. C'est ce que paraissent établir ces vers de Claudien :

> . . . . Immanesque simul Latonia dentes,
> Qui secti ferro in tabulas auroque micantes,
> Inscripti rutilum cælato consule nomen,
> Per proceres et vulgus eant (1).

Une loi du Code Théodosien (lex XI, tit. XI), de l'année 384, interdit à tout autre qu'aux consuls ordinaires de donner des diptyques d'ivoire.

Ces sculptures offrent un grand intérêt, puisque, portant presque toutes une date certaine, elles servent à constater l'état de l'art, soit en Italie, soit dans l'empire d'Orient, aux diverses époques durant lesquelles elles ont été faites. Il faut remarquer cependant que les diptyques devant être distribués en assez grand nombre, ne pouvaient être confiés aux premiers artistes, et que les sculpteurs chargés de les exécuter, étant obligés, dès le cinquième siècle, de suivre un patron prescrit par l'usage, et d'offrir aux yeux des vêtements surchargés d'ornements dont les formes étaient roides et disgracieuses, ne pouvaient se livrer à leur imagination, ni jouir de cette liberté sans laquelle l'artiste ne peut donner une idée complète de son talent. A côté des traces très-visibles de la décadence de l'art en Italie, on trouve cependant dans ces sculptures un certain grandiose dans les formes et dans les poses qui démontre que les beaux modèles de l'antiquité n'étaient pas restés sans influence sur les artistes. On doit remarquer aussi que les diptyques sculptés à Constantinople sont bien supérieurs à ceux qui sont faits en Italie, ce qui sert à constater que

(1) CLAUDIANUS, *De laudibus Stilichonis*, lib. III.

tandis que l'art allait en s'avilissant de plus en plus dans la malheureuse Italie, il marchait en Orient vers une renaissance.

Un assez grand nombre de diptyques consulaires sont parvenus jusqu'à nous. Nous allons les signaler, en conservant l'ordre chronologique.

Le plus ancien de tous est celui de Probianus, conservé à la Bibliothèque royale de Berlin. Chacune des feuilles est divisée par la moitié en deux compartiments. Le magistrat est représenté, dans les deux tableaux du haut, revêtu du costume purement antique; dans la feuille de gauche, il écrit; dans celle de droite, il paraît dicter un arrêt. Il est assisté dans les deux tableaux de deux jeunes gens vêtus à l'antique qui écrivent ses décisions. Dans les deux compartiments du bas, deux personnages paraissent plaider devant le magistrat; une sorte de trépied dans le style antique est placé entre les deux plaideurs. On lit dans le haut des tableaux cette inscription : VICARIUS URBIS ROMÆ RUFIUS PROBIANUS V. C. (vir consularis). Le diptyque reproduit donc Probianus, personnage consulaire et lieutenant du préfet de Rome. La liste des consuls ne désigne [1] avec le nom de Probianus que Pétronius Probianus, qui fut consul en 322. Sous le rapport de l'art, ce diptyque est supérieur à tous ceux qui le suivent; il est remarquable par la correction du modelé et le fini de l'exécution, et doit être sorti de la main d'un artiste qui s'inspirait des plus belles œuvres que la statuaire ait produites dans les meilleurs temps de l'art romain. Nous pensons que cette sculpture n'a pas encore été citée, et sa perfection nous aurait fait douter

(1) *Art de vérifier les dates;* Paris, 1783, t. I, p. 350.

de son authenticité, si le savant M. Pertz, conservateur de la Bibliothèque de Berlin, ne nous avait assuré que cet établissement en avait la possession depuis très-longtemps.

Viennent ensuite le diptyque de Flavius Félix, qui fut consul ordinaire pour l'Occident en 428. Les deux feuilles de ce diptyque existaient avant la révolution de 1793 dans l'abbaye de Saint-Junien de Limoges; elles ont été publiées par Mabillon [1], Banduri [2] et Gori [3]. La feuille de gauche, qui porte le nom du consul, est conservée dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [4]. On ne sait ce que l'autre feuille est devenue;

Celui d'Aréobindus l'Ancien, consul en 434. Il a été publié par Gori [5], comme appartenant au marquis de Trivulzi, à Milan. Le consul est représenté en buste dans des médaillons qui occupent le centre de chacune des feuilles. C'est M. Pulszki [6] qui a expliqué les monogrammes qu'on voit sur les deux feuilles, et qui a cru devoir attribuer ce diptyque au consul Aréobindus l'Ancien;

Celui de Flavius Astyrius, consul en 449; il se trouvait dans l'église Saint-Martin de Liége et a été publié par Gori [7]; la seconde feuille est aujourd'hui conservée dans le Musée de Darmstadt (Hesse élec-

(1) *Annales ord. S. Bened.*, t. III, p. 203.

(2) *Imperium orient.*, t. II, p. 492.

(3) *Thesaurus vet. diptych.*, t. I, p. 131.

(4) N° 3262 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. Elle a été aussi publiée par M. Lenormant, dans le *Trésor de numismatique et de glyptique* : Recueil de bas-reliefs, IIe partie, p. 6, pl. XII.

(5) *Thes. vet. diptych.*, t. II, p. 105, pl. XVIII.

(6) *Catal. of the Fejervary ivories*, p. 21.

(7) *Thes. vet. diptych.*, t. I, p. 58.

torale) ; nous ne savons ce qu'est devenue la première ;

Celui de Narius Manlius Boéthius, préfet du prétoire et consul ordinaire en 487. Ce beau diptyque, qui était la propriété du cardinal Quirini, a donné matière à de très-intéressants commentaires de Leich, de Hagenbuch, du président Bouhier et de de Boze, tous rapportés par Gori, qui en a donné la gravure [1] ;

Plusieurs feuilles des diptyques de Flavius Aréobindus, consul en 506. Deux feuilles qui se trouvaient, l'une à Nuremberg, l'autre à Turin, ont été publiées réunies par Gori [2]. Le consul est représenté assis et présidant aux jeux du cirque. La feuille de droite d'un autre diptyque existait à Dijon dans la collection de M. de Tulliot ; comme les noms du consul se trouvaient sur la feuille de gauche, et que la partie de l'inscription gravée sur celle que possédait M. de Tulliot ne donnait que les titres du consul, Montfaucon, qui publia d'abord cette feuille [3], avait cru reconnaître le consul Stilicon dans le personnage représenté, mais la réunion des deux feuilles de Nuremberg et de Turin ne pouvait laisser aucun doute, et il fut reconnu que la feuille appartenant à M. de Tulliot avait dû faire partie d'un diptyque de Flavius Aréobindus [4]. Un diptyque complet du même consul existait à Lucques, mais il ne reproduit avec son monogramme que des cornes d'abondance et des paniers de fruits [5] ;

(1) *Thes. vet. diptych.*, p. 132, pl. IV et V.

(2) *Idem*, t. I, p. 208, pl. VII.

(3) *Suppl. Ant. expliq.*, t. III, chap. x, p. 232 ; publiée aussi par Gori, t. I, p. 121.

(4) Passerii præfatio *Thes. vet. diptych.*, t. I, p. xv.

(5) Publié par Gori, *Thes. vet. diptych.*, t. I, p. 228.

Le diptyque de Flavius Taurus Clémentinus, consul d'Orient en 513; il avait été publié par Gori [1] alors qu'il appartenait à la collection de M. Naegelin de Nuremberg; il fait aujourd'hui partie de celle de M. Joseph Mayer de Liverpool [2];

Plusieurs feuilles des diptyques de Flavius Pétrus Sabbatus Justinianus, consul pour l'Occident en 516. La feuille de gauche de l'un de ces diptyques, qui provient de l'église d'Autun, existe dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [3]. On n'y voit pas l'image du consul : au centre, un médaillon où elle aurait dû être placée ne contient qu'une inscription ; les noms du consul sont gravés dans le haut du tableau. Un diptyque complet de ce consul existe à Milan, dans la collection du marquis de Trivulzi, et un autre dans celle de M. Aymard, au Puy en Velay;

Un diptyque complet de Flavius Anastasius, consul en Orient en 517, conservé à la Bibliothèque impériale de Paris [4]; une feuille de diptyque du même consul à la Kunstkammer de Berlin [5], et une autre feuille à Vérone;

Celui de Magnus, qui fut consul pour l'Orient en 518. Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale

(1) *Thes. diptych.*, t. I, p. 229, pl. IX.

(2) PULSZKI, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 12 et 40. Il fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe II, *b*, du Catalogue de M. Oldfield, déjà cité.

(3) N° 3263 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. Cette feuille a été décrite et gravée par MILLIN, *Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 339, pl. XIX; elle fait partie des moulages de la Société Arundel.

(4) Nous en avons parlé plus haut, p. 29, et nous en donnons la reproduction dans la planche III de notre Album.

(5) N° 738 du Catalogue de ce musée. Cette feuille fait partie des moulages de la Société Arundel, qui en a donné une reproduction photographique dans le Catalogue de M. Oldfield, déjà cité.

de Paris possède la feuille de gauche de ce diptyque, où se trouvent les noms du consul [1]. L'autre feuille, sur laquelle on lisait ses titres, existait dans la collection du marquis Maffei à Vérone; elle a été publiée par Gori [2]. Une autre feuille est conservée dans la collection de M. Mayer de Liverpool [3];

Celui de Flavius Théodorus Philoxénus, consul pour l'Orient en 525. Ce diptyque, autrefois conservé dans le trésor de l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne, appartient au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [4]. Une feuille de diptyque du même consul existe dans la collection de M. Mayer de Liverpool [5];

Celui de Rufius Orestes, consul pour l'Occident en 530, qui appartenait à la collection du prince Pierre Soltykoff [6]; Gori en a donné la gravure [7];

Enfin la feuille de gauche d'un diptyque de Basilius, qui fut consul en 541. Elle appartient au Musée de Florence et a été publiée par Gori [8].

Il existe encore un certain nombre de diptyques consulaires, ou de fragments de diptyques, sur les-

(1) N° 3265 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(2) *Thes. diptych.*, t. II, p. 13, pl. XIII.

(3) M. Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 43.

(4) N° 3266 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. Il a été publié par Gori, *Thes. diptych.*, t. II, p. 19, pl. XV; par Banduri, *Imp. orient.*, t. II, p. 492, et fait partie des moulages de la Société Arundel à Londres, classe II, *b*, du Catalogue de M. Oldfield.

(5) M. Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 43.

(6) N° 381 du Catalogue de 1861; à la vente de la collection Soltykoff, ce diptyque a été adjugé à M. Webb, de Londres, moyennant 10550 francs.

(7) *Thes. vet. diptych.*, t. II, p. 87, pl. XVI et XVII.

(8) *Idem*, p. 127, pl. XX.

quels aucune inscription ne révèle le nom du magistrat représenté. Les principaux sont : Un diptyque appartenant à l'église de Novare, représentant dans chacune des feuilles un personnage debout, vêtu d'une tunique et d'une longue chlamyde agrafée sur l'épaule gauche par une grande fibule semblable à celles que l'on voit dans les diptyques de Flavius Félix et de Valentinien; Un autre diptyque appartenant à la même église, sur lequel on voit le buste d'un consul au centre d'un médaillon : le premier est du quatrième siècle, le second du cinquième, tous deux ont été publiés par Gori [1]; Un fragment conservé dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [2], reproduisant un consul assis, ayant derrière lui deux femmes qui personnifient Rome et Constantinople; Une feuille publiée par Gori [3] comme pouvant provenir du consul Lampadius, qui fut collègue d'Orestes en 530 : M. Pulszki pense avec raison que le style de la sculpture indique une époque antérieure, mais nous ne croyons pas qu'on puisse la faire remonter plus haut que le quatrième siècle; Un diptyque appartenant à la cathédrale d'Halberstadt, représentant un général victorieux : M. Forsterman, qui l'a publié [4], voudrait y voir l'empereur Aurélien vainqueur de Zénobie en 273, et

(1) *Thes. diptych.*, t. II, p. 183, pl. IV et V.

(2) N° 3267 du Catalogue de M. Chabouillet; il a été publié par Gori, *Thes. diptych.*, t. II, p. 160; par Du Cange, *Gloss. ad script. med. lat.*, édit. Didot, t. VII; et dans le *Trésor de numismatique*, bas-reliefs, IIe partie, pl. LII; il fait partie des moulages de la Société Arundel, classe II, *c*.

(3) *Thes. vet. diptych.*, t. II, p. 25, pl. XVI.

(4) *Journal de la Société Thuringienne*, t. VII, p. 61.

M. Pulszki [1], repoussant avec raison cette attribution, que le style de la sculpture et les détails du costume ne permettent pas d'admettre, croit y reconnaître Aétius, qui fut quatre fois consul; Enfin une feuille de diptyque sculptée en haut-relief, appartenant à la collection de M. Fountaine de Londres; elle représente un consul du cinquième ou du sixième siècle [2].

Les empereurs, qui se désignaient souvent pour occuper la charge de consul, se sont fait représenter quelquefois sur des diptyques d'ivoire. La plaque d'ivoire qui reproduit Philippe l'Arabe [3] était une feuille d'un diptyque de cet empereur, qui se déclara consul pour les années 245, 247 et 248; nous avons encore cité le diptyque impérial qui représente Valentinien III, avec sa mère Galla Placidia et Aétius [4]. Nous devons signaler aussi une feuille d'ivoire, publiée par Gori, comme représentant l'empereur Justinien [5], et qui appartient aujourd'hui au Cabinet des antiques de Vienne, et une autre feuille, également publiée par Gori, qui croyait y voir Justin II [6]. Les décorations architecturales reproduites, les costumes des personnages et le style de ces sculptures, semblent indiquer l'art byzantin du commencement du sixième siècle.

Les deux feuilles des diptyques consulaires ont souvent été séparées pour servir à la couverture des deux ais de livres saints; c'est ainsi que le diptyque du consul

(1) *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 21.
(2) Elle fait partie des moulages de la Société Arundel, classe VI, *a*.
(3) Voyez plus haut, p. 192.
(4) Voyez plus haut, p. 20.
(5) *Thes. vet. diptych.*, t. II, p. 259, pl. X.
(6) *Idem*, t. II, p. 267, pl. XI.

Anastasius, qui était autrefois conservé dans la cathédrale de Bourges, et qui appartient aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris, sert de couverture à un manuscrit qui contient la liste des évêques de cette ville.

IV.

Sculpture en ivoire dans l'Occident jusqu'à la fin du VIII[e] siècle. — Diptyques ecclésiastiques, couvertures d'évangéliaires et instruments du culte.

L'usage des diptyques remonte dans l'Église chrétienne presque jusqu'au temps des apôtres; il en est fait mention dans la liturgie de saint Marc et dans celle de saint Denis l'Aréopagite [1]. C'étaient de simples tablettes sur lesquelles on inscrivait les noms dont le diacre faisait la lecture aux fidèles [2]. On reconnaissait quatre classes de diptyques : ceux qui servaient à l'inscription des nouveaux baptisés; ceux qui recevaient les noms des bienfaiteurs de l'Église, des souverains et des évêques; ceux où les saints qui avaient illustré l'Église par la gloire de leur martyre ou par les lumières de leur esprit se trouvaient mentionnés; ceux enfin sur lesquels on inscrivait les fidèles, clercs ou laïques, morts dans le sein de la vraie foi [3].

Lorsque l'empire romain eut adopté la religion chrétienne, les consuls ne manquèrent pas de comprendre les principaux évêques parmi les personnes auxquelles ils envoyaient leurs diptyques, et ceux-ci crurent devoir

(1) Goar, Εὐχολόγιον, sive Rituale Græcorum; Lut. Paris., 1647, p. 143.

(2) J. B. Thiers, *Dissertations ecclésiastiques sur les jubés*, p. 74.

(3) Gori, *Thes. vet. diptych.*, t. I, p. 242.

reconnaître ce témoignage de vénération pour leur caractère sacré et de respect envers l'Église, en plaçant ces diptyques sur l'autel, afin que le magistrat donateur fût recommandé aux prières pendant le sacrifice de la messe. Les côtés lisses des tablettes d'ivoire furent bientôt utilisés, et l'on s'en servit pour inscrire les noms qu'on devait lire au peuple. Les diptyques consulaires se trouvèrent ainsi convertis en diptyques ecclésiastiques. On trouve encore un assez grand nombre d'exemples qui prouvent un tel emploi des diptyques consulaires. Nous citerons celui du consul Clémentinus, appartenant à la collection de M. Mayer, de Liverpool, qui contient sur ses parties lisses des inscriptions grecques du huitième siècle [1], celui d'Anastasius, de la Kunstkammer de Berlin [2], et celui du consul Justinianus, de la Bibliothèque impériale de Paris, qui renferme des litanies écrites au neuvième siècle, dans lesquelles on remarque les noms des saints particulièrement révérés à Autun [3].

Une fois que le triomphe de la religion chrétienne eut été assuré, les églises ne voulurent plus se contenter d'utiliser les diptyques consulaires, il leur fallut des reproductions appropriées au culte; ce nouveau besoin donna une grande impulsion à la sculpture en ivoire. Dès la fin du quatrième siècle, des diptyques de trois sortes furent spécialement sculptés pour les églises, les premiers pour servir de couverture aux diptyques écrits, contenant les noms qui étaient lus à un certain moment

(1) Gori, *Thes. diptych.*, t. I, p. 256. — M. Pulszki, *Catalogue of the Fejervary ivories*, p. 40.

(2) Gori, *Thes. diptych.*, t. I, p. 48.

(3) M. Chabouillet, *Catalogue du Cabinet des médailles;* Paris, 1858, p. 563.

de la messe; les seconds, qui étaient placés sur l'autel ou sur l'ambon, et exposés à la vue des fidèles auxquels on les donnait souvent à baiser; les troisièmes, qui servaient à la décoration du livre des Évangiles. Les sculptures reproduisaient soit des scènes de la vie et de la passion du Christ, soit l'image du Christ dans l'une des feuilles, et celle de la Vierge dans l'autre.

Un document fort curieux sur les cérémonies liturgiques de l'église Saint-Ambroise de Milan, écrit vers 1130 par Béroldus, gardien de cette église [1], fait souvent mention des diptyques d'ivoire, dont la présentation faisait partie de la liturgie de cette église, et constate que ces diptyques étaient renfermés avec le livre de l'Ancien et du Nouveau Testament dans une sorte de châsse.

L'usage des diptyques ecclésiastiques est établi pour le nord de la France par Folcuin, qui, dans la *Vie des abbés de l'abbaye de Lobbes*, qu'il écrivait à la fin du onzième siècle, rapporte qu'Adalbéron, qui fut archevêque de Reims en 969, avait conservé l'usage de se faire lire par le sous-diacre, pendant la messe, les noms des évêques, ses prédécesseurs, inscrits sur les diptyques [2].

Lorsque l'usage cessa, dans l'Église, de lire, pendant la messe, les noms inscrits sur les diptyques, les tablettes sculptées furent employées à la couverture des livres saints, en sorte qu'il est souvent difficile aujourd'hui de reconnaître si telle pièce d'ivoire provient originaire-

(1) Apud Muratori, *Antiq. Ital. medii ævi*, t. IV, p. 861.

(2) Folcuini *Gesta abbatum Lobiensium*, apud Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. IX, p. 58.

ment d'un diptyque, ou si elle a été sculptée spécialement pour décorer la reliure d'un livre. Cette recherche est au surplus sans intérêt dans l'examen que nous avons à faire de ces sculptures d'ivoire sous le rapport de l'art.

L'une des plus anciennes pièces de sculpture religieuse en ivoire est bien certainement celle qui a été publiée par Gori [1], comme appartenant au couvent de Saint-Michel, dans l'île de Murano près de Venise. Elle se compose de sept plaques sculptées en bas-relief, et représentant huit sujets. Au centre, Jésus, assis au milieu de ses disciples, bénit de la main droite, et tient de la main gauche un volumen; quatre sujets reproduisant les miracles du Christ sont disposés à droite et à gauche. Dans le haut du tableau, deux anges volants, disposés comme le sont les Victoires qui ornent les tympans triangulaires de l'arc de Titus à Rome, soutiennent un médaillon renfermant une croix; au-dessus du Christ, un petit bas-relief reproduit les trois jeunes Hébreux dans la fournaise ardente; un bas-relief oblong, qui occupe le bas du tableau, représente l'histoire de Jonas. Ces deux sujets symboliques sont absolument traités dans le style des sculptures et des peintures des catacombes de Rome, appartenant aux premiers siècles du christianisme. Le Christ est représenté jeune, imberbe et sans nimbe. Le dessin de ces bas-reliefs est correct et dénote la main d'un artiste qui s'inspirait des œuvres de l'antiquité. Deux petits anges placés à droite et à gauche dans le bas-relief supérieur, sont vêtus d'une courte tunique et de la chlamyde, décorée du tablion; ils portent d'une main un globe, et de l'autre une

[1] Gori, *Thes. vet. diptych.*, t. III, p. 45.

hampe surmontée de la croix, costume et attributs qui sembleraient donner à ces sculptures une origine byzantine; elles doivent appartenir à la fin du quatrième siècle.

Une boîte d'ivoire qui appartient à l'église Saint-Ambroise de Milan peut remonter à la même époque. Elle était destinée à renfermer les hosties consacrées. Le contour est enrichi d'un bas-relief traité de la même manière que ceux de la couverture de livre du couvent de Saint-Michel. Ce bas-relief reproduit l'histoire de Jonas [1].

Gori a publié également la couverture d'un évangéliaire possédé jadis par l'abbaye de Lorch, dans le diocèse de Mayence, et qui est entré dans la Bibliothèque Vaticane [2]. Cette couverture, d'une grande dimension (trente-neuf centimètres sur vingt-huit), est composée de cinq plaques d'ivoire. Au centre, le Christ est représenté debout, jeune, imberbe et nimbé; il bénit de la main droite, et tient de la gauche le livre des Évangiles; à droite et à gauche du Christ, un ange nimbé. Ces trois figures sont placées sous des arcades soutenues par des colonnes cannelées. Dans le haut du tableau, deux anges volant tiennent un médaillon qui renferme la croix; dans le bas est un bas-relief qui reproduit l'adoration des mages. Dans ces sculptures, les têtes offrent de la correction et de la finesse, mais l'ensemble est lourd et témoigne de la décadence de l'art en Italie; on n'y retrouve plus, comme dans les ivoires du couvent de Saint-Michel de Murano, ces réminiscences des ouvrages antiques, et ces

(1) GORI, *Thes. vet. diptych.*, t. III, p. 68.
(2) *Idem*, t. III, p. 32.

sujets symboliques qui appartiennent aux premiers siècles du christianisme. On peut dater de la première moitié du sixième siècle la couverture d'ivoire de cet évangéliaire.

On doit, ce nous semble, porter le même jugement sur une feuille de diptyque ecclésiastique reproduisant un ange, dont Gori a donné la gravure [1].

La décadence de la sculpture sur ivoire en Occident est surtout sensible dans la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (Suppl. latin, n° 99 bis), et dans une pyxide que possède le Musée de Florence. Chacun des ais de la couverture [2] est décoré de cinq plaques sculptées qui sont disposées comme celles de l'évangéliaire de l'abbaye de Lorch. L'artiste latin s'est bien certainement inspiré de travaux antérieurs, et probablement de sculptures byzantines, mais il n'a pu produire qu'une œuvre sans originalité; la main était inhabile, la dureté de la sculpture est poussée jusqu'à la barbarie. Le bas-relief qui contourne la pyxide ne vaut pas mieux : il reproduit l'adoration des mages. Ces deux pièces doivent appartenir au septième siècle.

V.

Sculpture en ivoire dans l'empire d'Orient.

Tandis que la décadence se faisait sentir de plus en plus en Italie, l'art byzantin, comme nous l'avons dit, marchait vers une véritable renaissance; inspiré par

(1) *Thes. vet. diptych.*, t. III, p. 306, pl. XLIII.

(2) Elle fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe IV du Catalogue.

les belles œuvres de l'antiquité, conservées en grand nombre à Constantinople, il produisait des sculptures pleines de goût, empreintes d'un beau style, et remarquables par la délicatesse de l'exécution.

Nous avons parlé de la statue d'Hélène, mère de Constantin, qui était élevée dans le premier temple érigé sous le vocable de Sainte-Sophie; mais si nous n'avons pu trouver dans les auteurs d'autres exemples de grandes statues d'ivoire, il nous est facile d'établir que la sculpture de cette belle matière était cultivée avec succès, dans des proportions plus restreintes, au cinquième siècle et au sixième. Les diptyques impériaux et consulaires que nous avons signalés [1] en offrent en effet de beaux spécimens.

De l'époque de Justinien ou de l'école qui se forma sous son règne, nous avons cité l'ange du Musée britannique, si remarquable par son beau caractère, la couverture d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale, et les deux belles plaques, enrichies de pièces d'orfévrerie, que possède la cathédrale de Milan [2]. Ces sculptures byzantines, qui témoignent d'un art fort avancé, sont bien supérieures à tout ce qu'on a fait en Occident depuis le cinquième siècle jusqu'au treizième. Nous reproduisons les deux premières pièces et l'une des plaques dans les planches IV, V et VI de notre Album.

Si dans la sculpture de leurs bas-reliefs les artistes ivoiriers byzantins du sixième siècle et du septième se font remarquer par la sagesse de leurs compositions, par la pureté de leur dessin et par un certain grandiose

(1) Voyez p. 20, 28, 29 et 199.
(2) Voyez p. 41, 42 et 43.

dans les formes et dans les poses, caractère distinctif de l'art grec antique dont l'influence est bien visible, ils adoptent souvent, dans les parties purement décoratives, une ornementation d'un nouveau genre, empruntée au règne végétal, et qui s'éloignait des modèles légués par l'antiquité. Les célèbres architectes de Sainte-Sophie avaient fourni les modèles de cette luxuriante ornementation, dont ils décorèrent les frises, les moulures des piliers et les chapiteaux des colonnes de la grande église; mais ils surent lui donner de sages limites : elle est remarquable par le goût exquis qui y règne, par une grande pureté de formes et par la finesse achevée de l'exécution [1].

Le joli encadrement composé tout exprès pour le bas-relief à trois sujets qui enrichit la couverture du manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris que nous venons de citer, et la décoration de l'ossature de la cathédra de Maximianus [2], sont des exemples de ce genre d'ornementation.

A Constantinople, au sixième siècle, on ne se bornait pas à employer l'ivoire pour les diptyques et les couvertures de livres, la sculpture en ivoire était appliquée à la décoration des édifices : dans l'église Sainte-Sophie, trois cent soixante-cinq portes, tant au rez-de-chaussée que dans les galeries supérieures, étaient enrichies de bas-reliefs d'ivoire [3].

Les persécutions des empereurs iconoclastes eurent certainement sur la sculpture une influence très-funeste,

(1) Consulter les planches XV à XVIII de M. de SALZENBERG, *Art christliche Baudenkmale von Constantinopel.*

(2) Voyez plus haut, p. 12, et notre planche V.

(3) ANONYMI *Antiq. Constant.*, apud BANDURI, *Imper. orient.*, t. I, p. 74.

mais les sculpteurs ivoiriers ne manquèrent pas toutefois d'occupation pendant les cent seize années que dura le triomphe de l'hérésie : ils produisirent un grand nombre de sculptures portatives, et multiplièrent dans les diptyques et dans les tableaux à volets de petite proportion, auxquels on a donné le nom de triptyques, les représentations défendues, qui pouvaient ainsi se soustraire à la proscription. Si le pouvoir échappait, ne fût-ce qu'un instant, aux mains des iconoclastes, aussitôt la sculpture en ivoire manifestait hautement son existence. Ainsi, durant le règne très-court de l'empereur orthodoxe Michel Rhangabé (811-813), Charlemagne ayant envoyé à Constantinople Halitcharius, évêque de Cambrai, celui-ci en rapporta, comme les choses les plus précieuses que cette cité avait pu lui fournir, des reliques de plusieurs saints et des tablettes d'ivoire sculptées qui furent employées à décorer la couverture de livres liturgiques [1].

Au moment où l'iconomachie fut renversée (842), l'usage des diptyques et des tableaux à volets était universel, et il se perpétua dans les siècles suivants : le croisé, le voyageur, le pèlerin le plus pauvre renferma dans des diptyques ou des triptyques les saintes images qu'il transportait dévotement avec lui. L'ivoire se prêtait trop bien à l'exécution de ces sculptures de petite proportion pour ne pas être utilisé de préférence à toute autre matière. Aussi reste-t-il encore une certaine quantité de diptyques, de triptyques et de feuilles d'ivoire du neuvième, du dixième et du onzième siècle, durant lesquels la

(1) ANONYMI *Gesta episcop. Cameracensium*, lib. I, § 42, apud PERTZ, *Mon. Germaniæ hist.*, t. IX, p. 416.

sculpture en ivoire fut le plus en vogue à Constantinople.

Nous avons cité dans notre premier chapitre un assez grand nombre des sculptures en ivoire de ces différentes époques, nous pouvons en signaler encore quelques-unes dont l'authenticité ne peut soulever aucun doute.

De la fin du neuvième siècle ou de la première moitié du dixième, une plaque d'ivoire reproduisant la Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Nicolas placés sous une arcade soutenue par des colonnes et que surmonte un dôme découpé à jour. Cette sculpture enrichit la couverture d'un évangéliaire italien appartenant à la Bibliothèque de Wurzbourg (Bavière). On croit que ce livre a été rapporté de Rome par le premier évêque de cette ville, Burkard (741 † 791). La reliure paraît avoir été faite sous l'évêque Henri (995 † 1018), à en juger par une reliure analogue qui existe dans la Bibliothèque de l'université et qui vient de cet évêque [1];

Une feuille d'ivoire appartenant à la Kunstkammer de Berlin [2], sur laquelle est reproduit saint Michel vêtu d'une longue tunique et de la chlamyde : une inscription grecque donne le nom de l'archange;

Un très-grand oliphant qui appartenait à la collection du prince Soltykoff, représentant, au milieu d'enroulements chargés de fleurs et de fruits, des animaux de diverses sortes, parmi lesquels on distingue l'éléphant [3];

(1) Cet ivoire est reproduit dans l'ouvrage de C. Becker et Von Hefner-Alteneck, *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance*, t. I, pl. I, et dans le *Moyen âge et la Renaissance*, Sculpture, t. V.

(2) N° 808 du Catalogue de ce Musée.

(3) N° 376 du Catalogue de 1861; il a été publié dans le *Moyen âge et la Renaissance*, Sculpture, t. V. A la vente de la collection Soltykoff, ce bel objet a été adjugé à M. Webb, de Londres, moyennant 4000 fr.

Et un coffret traité dans le même style (1) qui appartenait à la même collection (2).

De la seconde moitié du dixième siècle, nous citerons le bas-relief appartenant à la Kunstkammer de Berlin (3) qui reproduit les quarante martyrs abandonnés sur un étang glacé : l'inscription *οἱ ἅγιοι τεσσαράκοντα* en fait connaître le sujet. Cette sculpture est remarquable par la correction du modelé et la finesse de l'exécution. On a attribué au même temps deux pièces d'un jeu d'échecs, Roi et Reine, conservées dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris (4).

De l'époque du onzième siècle, nous croyons pouvoir indiquer un beau diptyque appartenant à la cathédrale de Milan, qui doit être un de ceux relatés dans le cérémonial de Saint-Ambroise, rédigé par Bertoldus, gardien du trésor de l'église (5) ;

Une plaque d'ivoire, représentant le Christ entre Marie et saint Jean, appartenant au Musée des Vereinigten Sammlungen de Munich (6) ;

Un bas-relief représentant la mort de la Vierge, conservé dans le Musée de Darmstadt : le Christ, debout derrière le lit de la Vierge, reçoit l'âme de sa mère sous

(1) Il a été publié par M. VIOLLET-LE-DUC, *Dict. du Mobilier franç.*, Ire partie, MEUBLES, p. 76.

(2) N° 336 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection Soltykoff, ce coffret a été adjugé à M. Roussel, expert en objets d'art à Paris.

(3) N° 822 du Catalogue de ce Musée; il a été reproduit par GORI, *Thes. vet. diptych.*, t. III, suppl., p. IX.

(4) Nos 3272 et 3273 du Catalogue de M. CHABOUILLET, déjà cité.

(5) Il est gravé dans le *Thes. diptych.* de GORI, t. III, p. 264, pl. XXI et XXII, et fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe VII, *e*, du Catalogue de M. Oldfield.

(6) N° 406 du Catalogue.

la forme d'un enfant emmailloté; c'est un travail correct et fin;

Enfin les couvertures de deux graduels notés et écrits, l'un pour l'empereur Henri II († 1024), l'autre pour l'impératrice Cunégonde, sa femme [1], que possède la Bibliothèque de Bamberg; le parchemin de ces manuscrits est découpé par en haut en forme de demi-cercle, et les plaques d'ivoire épousent la forme du vélin; elles représentent chacune dans une table renfoncée un personnage en pied : le Christ et la Vierge sur l'un des manuscrits, saint Pierre et saint Paul sur l'autre.

Nous avons fait connaître dans notre premier chapitre le style qui caractérise les productions du neuvième, du dixième, du onzième et du douzième siècle, ainsi que les qualités et les défauts qui s'y font remarquer; nos observations sur ce sujet s'appliquent entièrement à la sculpture en ivoire, et nous n'avons pas à y revenir.

Au treizième siècle, au quatorzième et au quinzième, le goût pour les sculptures sur bois devint dominant, et la sculpture en ivoire fut beaucoup moins cultivée. C'est surtout dans le bois que sont taillées ces croix découpées à jour, œuvres de patience remarquables par la finesse de l'exécution, mais où l'art, immobilisé par la règle, a perdu toute originalité et toute énergie.

Bien avant que le goût pour la sculpture en ivoire eût cessé d'exister à Constantinople, les artistes byzantins, émigrés en Italie et attirés dans les villes soumises au sceptre de Charlemagne, l'avaient fait revivre en Occident.

(1) On lit à la fin de la messe de Pâques, dans celui de ces manuscrits qui était à l'usage de l'empereur : *Exaudi, Christe. Henrico a Deo coronato, magno et pacifico, imperatori vita et gloria.*

VI.

Époque carolingienne; IXe et Xe siècles en Occident.

La renaissance des arts qui se manifesta à la fin du huitième siècle en Occident sous l'impulsion de Charlemagne et des papes Adrien Ier et Léon III, fut très-favorable à la sculpture en ivoire. Les plus habiles sculpteurs, durant toute la période carolingienne, s'exerçaient sur cette belle matière. On ne se contenta plus de la débiter en tables pour y sculpter des bas-reliefs qui entraient dans la composition des diptyques et des triptyques, ou qui servaient à l'ornementation des livres saints, on y tailla aussi des statuettes. On s'en servit également pour une foule d'instruments du culte, tels que calices, reliquaires, boîtes à hosties, bénitiers, crosses pour les évêques et taux pour les abbés. On en faisait encore des coffrets pour les usages domestiques, et l'on en décorait les armes et les baudriers.

Plusieurs textes établissent la preuve de cet emploi varié de l'ivoire à l'époque carolingienne et de l'existence des artistes ivoiriers non-seulement en Italie, mais encore dans les grandes cités soumises à l'empire de Charlemagne. Ainsi, le célèbre historien Éginhard, en consultant son fils Vassin sur des termes obscurs employés par Vitruve, lui envoyait, pour l'aider à trouver la solution de ces difficultés, un coffret enrichi de colonnes d'ivoire qui reproduisait les dispositions architecturales de l'antiquité; il avait été fait par un artiste contemporain (1). Hildowardus, élu évêque d'Arras et

(1) EGINHARDI *omnia quæ extant opera*, epist. XXX; Parisiis, 1840, t. II, p. 46.

de Cambrai en 790, faisait sculpter un diptyque d'ivoire dans la douzième année de son pontificat [1]. Angilbert, gendre de Charlemagne, devenu abbé du monastère de Saint-Ricquier, en avait rebâti l'église et l'avait enrichie d'une orfévrerie et d'un mobilier considérables; un inventaire du trésor de cette église, dressé en 831 par ordre de Louis le Débonnaire, nous y montre une statue d'ivoire, un diptyque d'ivoire monté en or et en argent et enrichi de perles, et une châsse d'ivoire [2]. Ansigise, élu en 823 abbé du monastère de Fontanelle, dans le diocèse de Rouen, faisait don à son église, entre autres objets, d'une coupe d'ivoire d'un très-beau travail et de deux pyxides, et faisait recouvrir de tables d'ivoire sculptées un antiphonaire écrit en lettres d'argent sur vélin pourpre [3]. En 837, le comte Éverard, gendre de Louis le Débonnaire, dictait un testament par lequel il établissait le partage de ses biens meubles et immeubles entre ses enfants; dans l'énumération de ses meubles on trouve un diptyque monté en or, tabulas eburneas auro paratas, un calice et une châsse d'ivoire, un évangéliaire décoré de bas-reliefs d'ivoire, evangelium eburneum, une épée à poignée d'ivoire et un baudrier décoré de plaques de même matière [4].

Hincmar, archevêque de Reims en 845, faisait cou-

(1) *Gesta pontif. Camer.*, lib. I, § 39, apud PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. IX, p. 415.

(2) HARIULFI *Chronicon*, lib. II, cap. X; lib. III, cap. III, apud D'ACHERY, *Spicilegium*, t. IV, p. 467, 480 et 481.

(3) *Chronicon Fontanellense*, cap. XVI, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. III, p. 232.

(4) *Testamentum Everardi*, ap. AUB. MIRÆI *Opera diplomatica*; Brux., [illegible]

vrir les œuvres de saint Jérôme avec des tablettes d'ivoire encastrées dans une bordure d'or; il faisait aussi rédiger un sacramentaire et un lectionnaire dont les couvertures étaient enrichies de tables d'ivoire dans une bordure d'argent (1).

On trouve dans l'inventaire de la chapelle de Bérenger, roi d'Italie († 924), une boîte d'ivoire renfermant des reliques, buxa una eburnea cum reliquiis (2).

Dans le livre qu'il a écrit sur les actes de son administration, l'abbé Suger (1122 † 1152) nous apprend qu'il existait dans l'église de Saint-Denis un pupitre très-ancien, qui attirait l'admiration par des sculptures en ivoire d'une extrême délicatesse et telles qu'on n'aurait pu en faire de semblables de son temps (3). Il n'est pas douteux que ces sculptures, que le célèbre abbé regardait comme très-anciennes, ne remontassent à l'époque de Charlemagne, qui acheva la reconstruction de l'église de Saint-Denis, commencée par Pepin, et la fit dédier en l'année 775 (4).

Les noms des artistes ivoiriers de l'époque carolingienne ne sont pas venus jusqu'à nous, mais il est à croire que les meilleurs artistes de ce temps s'exerçaient sur cette belle matière, puisque Tutilo, moine de Saint-Gall, le plus célèbre de tous, sculpta, vers la fin du neuvième siècle, l'une des tablettes restée sans sculp-

(1) FLODOARDI *Eccl. Remensis hist. libri*, lib. III, cap. v; Paris., 1611, p. 159 et 160.

(2) Apud FRISI, *Mem. storiche di Monza*, t. III, p. 72.

(3) SUGERII, ABB. S. DIONYS., *De rebus in admin. sua gestis*, apud DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 331.

(4) M. LE BARON DE GUILHERMY, *Monographie de l'église de Saint-Denis*; Paris, 1848, p. 7.

ture d'un diptyque qui avait appartenu à Charlemagne et que possédait le monastère de Saint-Gall [1]. Cette sculpture, qui reproduit la Vierge au milieu de quatre anges, et dans le bas du tableau saint Gallus présentant du pain à un ours, est conservée dans la Bibliothèque de la ville de Saint-Gall.

Il existe de l'époque carolingienne, dans laquelle nous comprenons le neuvième siècle et presque tout le dixième, un assez bon nombre de sculptures d'ivoire; nous allons en citer quelques-unes qui présentent un grand caractère d'authenticité. Comme elles ont été publiées dans des ouvrages très-répandus, nos lecteurs pourront les étudier, à défaut des monuments, sur les reproductions qui en ont été faites.

La plus ancienne de toutes nous paraît être le diptyque conservé dans le trésor de la cathédrale de Milan [2], qui offre dans chacune de ses feuilles quatre scènes de la vie du Christ superposées l'une à l'autre. Nous avons apprécié cet ouvrage dans notre premier chapitre [3], et nous en donnons la reproduction dans la planche XIII de notre Album.

Viennent ensuite la plaque d'ivoire de la collection du prince Soltykoff reproduisant deux scènes, l'entrée de Jésus à Jérusalem et Marie répandant des parfums sur les pieds du Sauveur : nous en avons déjà parlé et nous la reproduisons dans notre Album, planche XII;

(1) Ekkehardus IV, *B. Casuum S. Galli continuatio*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 88.

(2) Publié par Gori, *Thes. vet. diptych.*, t. III, p. 270, pl. XXXIII et XXXIV; il a été moulé par la Société Arundel de Londres, classe IV, *a*, du Catalogue de M. Oldfied.

(3) Voyez p. 126.

Un bénitier, conservé dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, sur lequel sont sculptés deux rangs d'arcatures renfermant des personnages, évêques, princes et guerriers [(1)] : il est orné de pierres fines cabochons;

Une plaque d'ivoire que conserve la Bibliothèque Bodléienne à Oxford : elle doit appartenir au commencement du neuvième siècle [(2)];

Deux plaques d'ivoire décorant la couverture du sacramentaire de Metz, qui est aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris. Ce manuscrit fut achevé peu après la mort de l'évêque Drogon (855) qui en avait prescrit l'exécution. Chacune des plaques est divisée en neuf tableaux, qui reproduisent les différentes cérémonies de l'église de Metz. Le rapport qui existe entre l'objet du livre et les sujets de la couverture, et une grande analogie entre les miniatures du texte et les bas-reliefs, suffisent pour établir qu'ils ont été faits exprès pour le livre par un artiste du pays d'après des modèles d'architecture et des costumes occidentaux sous des inspirations toutes locales. C'était là le sentiment de M. Lenormant, qui a publié ces deux plaques [(3)];

Un bas-relief qui se trouvait autrefois dans le trésor de la chapelle des Carolingiens à Francfort, et qui est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de cette ville; on y voit, comme sur les plaques du sacramentaire de Metz, la célébration d'une messe d'après le rite en usage au neuvième siècle en Allemagne; il remonte à peu près à

(1) Il est reproduit dans les *Annales archéolog.*, t. XIX, p. 79 et 103.

(2) Elle a été publiée dans les *Annales archéologiques*, t. XX, p. 118.

(3) *Trésor de numismatique et de glyptique*, Bas-reliefs, pl. XVIII et XIX, texte, p. 13.

la même époque que le sacramentaire de Drogon, mais il est d'une exécution supérieure : il a été publié par M. Passavant, directeur du Musée de Francfort [1];

Un bas-relief décorant la couverture d'un évangéliaire qui appartient à l'église Notre-Dame de Tongres, diocèse de Liége, et dont l'écriture paraît n'être pas postérieure au dixième siècle : on y a reproduit la crucifixion. La simplicité de la composition, la sobriété dans les ornements, la correction du dessin, doivent faire placer cette sculpture au neuvième siècle [2];

Une plaque d'ivoire qui était conservée dans la collection du prince Soltykoff [3]; le Christ y est représenté sur la croix, vêtu d'une robe flottante qui lui couvre tout le corps, les pieds séparés l'un de l'autre et posant sur une tablette; elle doit appartenir à la fin du neuvième siècle : on en trouvera la reproduction dans la planche XIV de notre Album;

Une plaque sculptée en bas-relief, qui orne la couverture d'un manuscrit des quatre Évangiles écrit en lettres d'or sur vélin pourpre, et dont tous les caractères annoncent l'âge des premiers Carolingiens. Cet évangéliaire, conservé autrefois à Metz, appartient aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris (Supplément latin, n° 650) : le bas-relief reproduit la crucifixion;

Un bas-relief décorant la couverture d'un autre évangéliaire, écrit vers 960, qui appartient aussi à la Bibliothèque impériale de Paris (Suppl. latin, n° 643); il est

(1) Gravé dans l'*Archiv für Frankfurt Geschichte und Kunst*, 1839.

(2) Gravé dans les *Mélanges d'archéologie*, avec un commentaire du R. P. Cahier, t. II, p. 42, pl. VI.

(3) N° 10 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection Soltykoff, cette plaque a été adjugée à M. Sellières, moyennant 1760 francs.

encadré dans une bordure d'orfévrerie : la crucifixion en forme également le sujet;

Un bas-relief qui est conservé dans les Vereinigten Sammlungen de Munich (n° 398 du catalogue) : il reproduit dans le haut du tableau le crucifiement du Christ; dans le bas, les saintes femmes venant au tombeau [1];

Un diptyque décorant aujourd'hui les deux ais d'un évangéliaire appartenant à la cathédrale de Tournay. Il a été publié par M. Voisin, qui le regarde comme étant du neuvième siècle [2]; mais les feuillages qui enrichissent le fond de l'un des ais semblent plutôt indiquer le commencement du onzième.

Nous citerons en dernier lieu un très-beau bénitier qui est conservé dans le trésor de la cathédrale de Milan. Cinq arcades, assises sur une base décorée d'une grecque, se développent sur son pourtour; sous ces arcades, l'artiste a sculpté la Vierge avec l'Enfant Jésus et les quatre évangélistes; au-dessus d'une frise formée de feuillages vigoureux se déroule une inscription qui contourne le vase à son bord supérieur. Cette inscription ainsi conçue :

Vates Ambrosi Gotfredus dat tibi sancte
Vas veniente sacram spargendum Cæsare lympham,

nous donne la date du monument. Il n'y a eu que deux archevêques de Milan du nom de Gotfredus : le premier, qui occupa le siége pontifical de 975 à 988, fut nommé par l'influence de l'empereur Othon II; le second fut

(1) Ces trois dernières pièces ont été publiées avec un commentaire par le R. P. Cahier, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 42, pl. V, VII et VIII.

(2) *Notice sur un évangéliaire de la cathédrale de Tournay;* Tournay, 1856.

chassé de Milan comme simoniaque, et bien que reconnu par le pape en 1071, il fut expulsé de nouveau et n'est plus compté d'ordinaire parmi les archevêques de Milan. Il ne peut donc être question de celui-ci, et c'est certainement le Gotfredus du dixième siècle qui a fait faire ce joli bénitier, à l'occasion de l'arrivée d'Othon II à Milan en 981 [1].

Les deux premiers et le dernier des monuments que nous venons d'indiquer appartiennent à l'Italie, tous les autres à l'école du Rhin. L'invasion des Normands, les guerres et les malheurs de toute sorte qui accablèrent la France et l'Italie dès le milieu du neuvième siècle et pendant tout le dixième, y avaient éteint rapidement le flambeau allumé par Charlemagne, et une nouvelle barbarie était venue remplacer la civilisation carolingienne; mais les grandes cités des provinces qui avoisinent le Rhin, mieux protégées, avaient eu moins à souffrir, et évitèrent en partie ces malheurs. Les empereurs d'Allemagne surent y maintenir le culte des arts, ravivé par des communications fréquentes avec Constantinople, qui jouissait d'une sorte de calme sous des souverains victorieux, et voyait fleurir les arts, tandis que l'Occident était en proie à toutes sortes de calamités.

Aussi l'influence byzantine se fait-elle sentir dans toutes les sculptures de l'école allemande que nous avons signalées. Les artistes qui les ont exécutées se sont

(1) Ce bénitier a été publié par Gori, *Thes. diptych.*, t. III, suppl., p. 75. Il a été aussi gravé dans les *Annales archéologiques*, t. XVI, p. 372, et t. XVII, p. 149; les gravures des *Annales* sont accompagnées d'un excellent commentaire de M. Alfred Darcel. Il fait partie des moulages de la Société Arundel de Londres, classe VI, *e*, du Catalogue de M. Oldfield, déjà cité.

efforcés autant qu'ils l'ont pu d'apporter de la correction dans le modelé de leurs figures; mais on retrouve dans leurs compositions beaucoup de cette pratique molle et de ce galbe pesant qui signalaient les productions de la décadence romaine, dont les monuments devaient être encore en assez grand nombre sous leurs yeux.

Le diptyque d'ivoire du monastère de Rambona (actuellement dans le Musée chrétien du Vatican), qui, d'après les inscriptions qui s'y trouvent, doit avoir été exécuté dans les dernières années du neuvième siècle [1], est un exemple frappant de l'avilissement dans lequel les arts étaient retombés en Italie dès cette époque. Le beau bénitier de Milan, qui est antérieur de quelques années seulement, est une exception qu'on peut expliquer par la présence à Venise d'un grand nombre d'artistes grecs qui y avaient été appelés pour l'édification de l'église Saint-Marc.

VII.

XIe et XIIe siècles.

La sculpture en ivoire ne fut pas oubliée, lorsqu'un mouvement de ferveur générale porta de nouveau les esprits vers le culte des arts au commencement du onzième siècle. On a vu plus haut [2] qu'on étudiait la sculpture en ivoire dans les écoles ouvertes par l'abbé Didier, en 1066, sous la direction d'artistes grecs, dans son monastère du mont Cassin. Ces écoles durent pro-

(1) Il a été publié par Gori, avec un commentaire de Buonarotti, dans le *Thesaurus vet. diptych.*, t. III, p. 155.

(2) Voyez le chap. I, § III, art. I, p. 130.

spérer et produire d'habiles ivoiriers, puisque l'Italie s'était acquise, à la fin du onzième siècle, une grande réputation dans les travaux d'ivoire [1].

Une foule de textes viennent démontrer l'emploi de l'ivoire, à cette époque de renouvellement, pour la décoration du mobilier religieux. Aux instruments du culte faits d'ivoire ou enrichis de sculptures en ivoire que nous avons nommés plus haut, aux diptyques et aux plaques de reliure qui furent exécutés au onzième siècle et au douzième, comme dans les siècles précédents, il faut ajouter les autels portatifs, qui se multiplièrent au onzième siècle. Il en existait un, en bronze doré, dans le célèbre monastère de Saint-Laurent de Liége; le contour était orné des figures des douze apôtres en ivoire, et une inscription gravée sur le bord constatait qu'il avait été dédié en 1061 [2]. On trouve un très-curieux spécimen de ces autels portatifs enrichis de hauts-reliefs d'ivoire dans celui que possédait la collection Debruge [3]; il a été gravé par M. Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire du Mobilier français* [4].

Nous ne devons pas omettre non plus de mentionner les taux et les crosses d'ivoire, que l'on fit en si grand nombre au onzième siècle et au douzième. Le R. P. Arthur Martin, à l'appui d'une dissertation très-savante sur ces insignes, en a fourni de nombreuses reproductions [5].

(1) Theophili *Diversarum artium schedula*, in præf., p. 9.

(2) Martène, *De antiquis eccl. ritibus*, lib. II, cap. xvii, t. II, p. 810.

(3) J. Labarte, *Descript. de la coll. Debruge Duménil*, p. 737. Cet autel, qui était passé dans la collection du prince Soltykoff (nº 23 du Catalogue de 1861), a été adjugé à M. le baron Sellières, moyennant 3000 francs, lors de la vente de cette collection.

(4) Première partie, Meubles, p. 29.

(5) *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 161 et suiv., pl. XV et XVII.

Nous citerons parmi les plus intéressants de ces monuments le tau de l'archevêque saint Héribert, des premières années du onzième siècle : on le conserve à Deutz, près de Cologne; celui de Gérard, évêque de Limoges [1], mort en 1022; un autre tau, remarquable par la richesse de l'ornementation et la délicatesse de la sculpture, qui appartenait à la collection du prince Soltykoff; deux crosses de la même collection, dans l'une desquelles le bélier symbolique, placé au centre de la volute, est menacé par le serpent, dont la tête termine la volute [2]; et celle de saint Yves, évêque de Chartres, en 1091, qui appartient à M. Carrant [3].

L'ivoire, devenu rare, ne pouvait plus suffire, dès le douzième siècle, à alimenter les ateliers des sculpteurs; dans le nord de l'Europe, on se servait de la défense du morse, qui atteint quelquefois jusqu'à soixante-dix centimètres de longueur. Cette défense était débitée en tablettes sur lesquelles on sculptait des bas-reliefs. Un très-bel exemple de sculpture sur morse, appartenant au onzième siècle, existait dans la collection du prince Soltykoff [4]. On en verra la reproduction dans la planche XV de notre Album.

La sculpture sur ivoire durant le onzième siècle et la première moitié du douzième est empreinte du type particulier aux écoles de ces époques : bustes allongés, figures calmes et recueillies, roideur dans les poses,

(1) Il est gravé dans les *Annales archéol.*, t. X, p. 177.

(2) Elles sont gravées dans les *Mél. d'arch.*, t. IV, pl. XV.

(3) Elle a été publiée par Willemin, *Mon. franç. in.*, t. I, pl. XLI.

(4) N° 17 du Catalogue de 1861. A la vente de la collection Soltykoff, cette pièce a été adjugée à M. Webb, de Londres, moyennant 3700 fr.

draperies serrées, mouillées, à petits plis frangés ou à rubans perlés rehaussés de pierreries. Le bas-relief sur morse, représentant l'adoration des mages, que nous venons de citer, offre un spécimen frappant de ce genre de sculpture. Nous indiquons encore la châsse de saint Yvet de l'abbaye de Braisne en Soissonnais, que possède le Musée de l'hôtel de Cluny [1], une châsse conservée au Louvre [2] et une autre châsse de la collection Sauva geot [3], dont nous donnons la gravure dans la planche CXLIV de notre Album.

Les sculpteurs en ivoire des écoles du Rhin suren cependant se défendre jusqu'à un certain point de ce défauts; leurs figures ont conservé plus de mouvement leur modelé est meilleur, et leurs draperies sont plus natu relles et disposées avec plus d'art que dans les sculpture du Midi et de l'Occident. Ils apportent aussi plus de va riété dans la disposition des reliquaires. Au lieu de se bor ner à ces coffrets à couvercle comme ceux que nous venon de citer, et qui sont conservés dans les Musées du Louvr et de Cluny, ils construisaient en ivoire de petits monu ments dans le style byzantin. Il en existe un charman spécimen dans le Musée de Darmstadt. C'est un petit tem ple de forme ronde, à plusieurs étages. L'étage inférieu est décoré dans tout son pourtour d'arcades plein-cintre soutenues par des colonnes dont le fût est peint et his torié. Sous chaque arcade est une figure de saint ou d prophète, sculptée en bas-relief, qui se détache sur u fond doré. Une toiture en forme de pyramide tronqué

(1) N° 399 du Catalogue de 1847.
(2) N° 903 du Catalogue de M. de Laborde, déjà cité.
(3) N° 260 du Catalogue de 1861.

joint cet étage inférieur à l'étage supérieur, qui est d'un moindre diamètre; elle est divisée en autant de compartiments qu'il y a d'arcades, et offre dans chacun d'eux une figure d'ange en bas-relief. L'étage supérieur présente aussi le même nombre de compartiments, renfermant des figures de saints en bas-relief. Une toiture, également en forme de pyramide tronquée, s'élève au-dessus du second étage, et est surmontée d'une espèce de lanterne, comme dans la plupart des monuments à coupole. On y retrouve à peu près les dispositions du coffret de Sens, dont l'origine byzantine est incontestable. A chaque pas nous rencontrons donc dans l'Allemagne du onzième siècle la trace du séjour de ces ouvriers grecs qui, venus sans doute à la suite de leur princesse, femme d'Othon II, ou appelés par elle, avaient puissamment aidé à la renaissance de l'art.

La seconde pièce que nous devons citer à l'appui de notre opinion sur le mérite des artistes ivoiriers de l'école rhénane, est un autel portatif appartenant aussi au Musée de Darmstadt. Il a la forme et à peu près la dimension de celui de Bamberg, dont on verra la reproduction dans la planche CVIII de notre Album. La tablette de dessus, en ivoire, est enrichie d'une bordure découpée offrant des feuillages d'un bon style. Chacune des deux grandes faces est enrichie de six figurines, et chacune des petites, de trois, toutes sculptées en très-haut relief. Ce sont le Christ, la Vierge et différents saints et saintes, sous l'invocation desquels était placé l'autel. Ces petites statuettes, d'un modelé assez correct, présentent de la régularité dans les attitudes et de l'expression dans les visages, et cependant on

ne saurait faire remonter la date de l'exécution de ce petit autel au delà des premières années du douzième siècle.

Nous indiquons enfin les figures d'ivoire qui décorent le reliquaire en cuivre émaillé, de forme byzantine, que reproduit la planche XLIII de notre Album. Celles qui sont placées dans le dôme sont remarquables par la pureté du modelé, la dignité et la justesse des attitudes, et par l'expression. Elles témoignent d'un art très-avancé.

VIII.

XIIIe, XIVe et XVe siècles. — Sculpture religieuse.

Dès la fin du douzième siècle, la sculpture s'était améliorée en France; mais le treizième siècle fut pour l'Italie comme pour la France l'époque de la régénération de l'art. L'édification des églises, élevées en si grand nombre sous le règne de saint Louis, avait créé beaucoup de statuaires, dont les œuvres, encore vivantes aux portails de nos cathédrales, attestent le mérite. Les sculpteurs en ivoire ne restèrent pas en arrière du mouvement qui plaçait l'art dans une si belle voie; durant tout le cours du treizième siècle et du quatorzième, la sculpture en ivoire fut cultivée en France et en Italie avec le plus grand succès et par les meilleurs artistes du temps, à en juger par les œuvres charmantes qui sont venues jusqu'à nous. Un document publié par M. Ciampi constate qu'en 1299 le célèbre Jean de Pise († 1320) s'était obligé d'exécuter des figures d'ivoire [1]. Nous

[1] Ciampi, *Notizie inedite della sagristia Pistoiese e di altri op. di disegno;* Firenze, 1810, p. 145 et 123.

n'avons pu trouver un nom aussi illustre dans les documents français qui sont venus nous révéler le goût de ce temps pour les objets de sculpture en ivoire; mais nous pouvons présenter à nos lecteurs, dans les planches XVI et XVII de notre Album, des sculptures françaises du treizième siècle qui ne le cèdent en rien certainement aux œuvres des Pisans. Le groupe du couronnement de la Vierge, qui est de l'époque de saint Louis, vient démontrer que l'art, sans avoir rien emprunté aux œuvres de l'antiquité, et par la seule imitation de la nature, était alors parvenu à un haut degré de perfection. Simplicité de la composition, recherche de la vérité des formes, justesse dans les inflexions du corps, imitation de la vie, expression juste dans les traits du visage, naturel dans le développement des draperies, telles sont les qualités qu'on se plaira à reconnaître dans cette œuvre remarquable. La belle Vierge de notre planche XVII doit être postérieure de quelques années au groupe du couronnement, et témoigne encore d'un art plus avancé. Quelle pureté dans le dessin, quelle noblesse dans la pose, quelle finesse dans le modelé, quelle ampleur et quelle élégance dans la disposition de la draperie! Cette statuette montre à quel haut degré de perfection était parvenue la sculpture chrétienne à la fin du siècle de saint Louis.

Les trésors des églises et ceux des rois et des princes du quatorzième siècle et du commencement du quinzième renfermaient des richesses très-variées, acquises et conservées depuis longtemps. Les inventaires qui en ont été faits à ces époques constatent l'existence d'un assez grand nombre de figures de ronde bosse en ivoire. Ainsi,

dans l'inventaire, daté de 1340, de la Sainte-Chapelle de Paris, dont le mobilier remontait en majeure partie au temps de saint Louis, son fondateur, on lit : « Item » inventa fuit quædam imago eburnea de Beata Maria » cum corona argenti [1] ». Dans celui de Notre-Dame de Paris, de 1343, « Item quædam alia imago eburnea » in quodam tabernaculo eburneo [2]. » Dans l'inventaire du roi Charles V, « le joyau de l'estoille que fist faire le » roi Jehan (1350 † 1364)..... et le soustiennent deux » angeloz d'yvire [3]; — ung ymage de Notre-Dame » d'yvire assis en une chayère [4]; — ung ymage de » Notre-Dame d'yvire séant en une chayère d'ybenne [5]; » — ung ymage de sainte Anne d'yvire, lequel est dans » un tabernacle d'argent à portelettes..... [6]; — ung » ymage de Notre-Dame d'yvire à une couronne d'or » garnie de turquoises et de ballaiz qui a ung fermail en » la poutrine, sur ung entablement d'argent doré..... [7]. » Ces figures de ronde bosse de la Vierge ou des saints étaient quelquefois enfermées dans de petites armoires

(1) *Inventarium de sanctuariis, jocalibus et rebus ac bonis ad regalem capellam Par. pertinentibus;* Ms., Arch. de l'Emp., J. 155, nº 14.

(2) *Compte rendu des ornements, meubles et autres choses estant au trésor de l'Église de Paris;* Ms., Arch. de l'Emp., L. 509 3.

(3) *Inventaire des meubles et joyaux du roy Charles V, commencé le 1er janvier* 1379; Ms., Bibl. imp. de Paris, nº 8356, fol. 20.

(4) *Idem*, fol. 182.

(5) *Idem*, fol. 188.

(6) *Idem*, fol. 231.

(7) *Idem*, fol. 267.

Nous pourrions multiplier les citations, ce qui serait sans objet. On pourra, au surplus, consulter l'*Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, Ms., Arch. de l'Emp., LL. 1227; l'*Inventaire des joyaux de la couronne de* 1418, Ms., Arch. de l'Emp., KK. 39; M. le comte de Laborde, *Les ducs de Bourgogne, Inventaire de Philippe le Bon*, t. II, p. 238.

des tabernacles, comme on disait alors), dont les van-
ıux étaient ordinairement décorés de sculptures ou de
eintures. On en a vu deux exemples dans les textes que
ous venons de citer. Ces tabernacles faisaient partie du
ıobilier des chambres à coucher, et leurs vantaux s'ou-
raient le matin et le soir au moment de la prière. L'un
es plus beaux spécimens de ces statuettes enfermées
ans des niches fermantes existait dans la collection du
rince Soltykoff. C'est une image de la Vierge, debout,
enant son Fils; elle est placée sous une arcade trilobée.
.es vantaux sont enrichis de douze bas-reliefs, dont les
ujets sont empruntés à la vie de la Mère du Christ. Ce
oli monument doit appartenir à l'art italien de la fin du
reizième siècle ou des premières années du quator-
ième [1].

Au lieu de renfermer une statuette, ces autels domes-
iques contenaient quelquefois des groupes de figures.
Nous en offrons à nos lecteurs, dans notre planche XVIII,
ın très-bon spécimen. C'est un ouvrage italien du qua-
orzième siècle; il appartenait autrefois à la collection
)ebruge [2].

Parmi les statuettes d'ivoire, il en est de très-cu-
ieuses que nous ne devons pas passer sous silence, ce
ont les images ouvrantes. On donnait ce nom à des sta-
uettes qui s'ouvraient par le milieu et laissaient ainsi
'oir dans leur intérieur soit des reliques, soit des scènes

(1) Il a été reproduit dans *le Moyen âge et la Renaissance;* SCULPTURE,
. V. A la vente de la collection Soltykoff, M. le duc de Cambacérès
'en est rendu acquéreur moyennant 7500 francs.

(2) M. J. LABARTE, *Descript. de la coll. Debruge Duménil;* Paris, 1847,
1° 149. Ce monument était passé dans la collection du prince Soltykoff
n° 237 du Catalogue); à la vente de cette collection, il a été adjugé à
M. Webb, de Londres, moyennant 5200 francs.

sculptées. Le Musée du Louvre possède une image de ce genre extrêmement précieuse, tant à cause de sa dimension (45 centimètres de hauteur) qu'à cause de la beauté du travail. Elle représente la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus (1). La partie antérieure de la statuette, coupée en deux par le milieu, se développe des deux côtés de la partie postérieure qui forme le fond; quand l'image est ouverte, elle offre donc l'aspect d'un triptyque enrichi de bas-reliefs. Dans la partie centrale, on a représenté la crucifixion, et au-dessus la mise au tombeau; ces deux scènes sont encadrées dans un médaillon oblong trilobé en haut et en bas. Dans les volets, on voit différentes scènes de la passion et de la résurrection du Christ, et dans le bas, sous des arcades plein-cintre, les quatre évangélistes. La statuette est portée sur un socle où l'on a reproduit la scène de la Nativité. C'est là un bel ouvrage des premières années du quatorzième siècle. Ces images ouvrantes étaient fort en vogue au douzième et au treizième siècle. On trouve dans l'inventaire de Notre-Dame de Paris de 1343, que nous avons déjà cité, la mention d'une image ouvrante qui est indiquée comme très-ancienne : « Que-» dam alia ymago eburnea valde antiqua scisa per » medium et cum ymaginibus sculptis in appertura, que » solebat poni super magnum altare (2). »

Les figures de ronde bosse placées dans des taber-

(1) M. le comte de Laborde, *Notice des émaux et objets divers exposés au Louvre;* Paris, 1853, n° 867. On trouvera une gravure de cette image dans le *Dictionnaire du mobilier,* de M. Viollet-le-Duc, Ire partie, Meubles, p. 131; et dans les *Annales archéologiques,* t. XX, p. 316.

(2) *Compte des ornements et meubles de l'Église de Paris;* Ms., Arch. de l'Emp., L. 509 3, fol. 22 recto.

nacles exigeaient des morceaux d'ivoire d'un grand volume et la main d'un artiste très-habile; les rois, les princes et les riches églises pouvaient donc seuls faire exécuter ou acquérir des pièces de cette importance; elles n'étaient pas non plus faciles à transporter en voyage. On se contentait le plus souvent de diptyques et de triptyques, dont l'usage était général au treizième siècle et surtout au quatorzième. Ces tableaux, composés soit de deux feuilles, soit d'une feuille centrale que recouvraient deux et quelquefois quatre volets liés par des charnières, recevaient alors le nom de tableaux cloants, auquel on a substitué de nos jours ceux de diptyque, de triptyque, de tétraptyque, suivant le nombre des feuilles. Quand ces tableaux sont à deux feuilles seulement, le nom de diptyque leur convient parfaitement, puisque cette dénomination était appliquée durant le moyen âge aux tableaux de ce genre enrichis de sculptures à sujets de sainteté : nous en avons cité plusieurs exemples; mais lorsque ces tableaux se composent de plusieurs feuilles, il serait plus rationnel peut-être de leur donner leur ancienne dénomination de tableaux cloants; néanmoins, le mot triptyque, adopté par le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, désigne si bien la nature de l'objet qu'il représente, que nous pensons qu'on doit le conserver. Avant de mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques-uns de ces tableaux d'ivoire, nous allons, suivant la méthode que nous avons adoptée de placer à côté des monuments les textes anciens qui les mentionnent, rapporter ici quelques extraits des inventaires et des comptes du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle, où les diptyques et tableaux d'ivoire

sont indiqués. Dans l'inventaire du trésor du Saint-Siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII, on trouve « Unam iconam de ebore in cujus medio est » imago Beate Virginis cum Filio, et in tabulis quibus » clauditur (les volets) sunt multe imagines; — unam » iconam de ebore in qua est tota historia Passionis; — » unam alteram iconam de ebore in qua est crucifixus » cum duobus imaginibus, et in tabulis est historia Pas» sionis depicta [1]. » Dans l'inventaire de Charles V, « ung » petit tableau d'yvire de deux pièces où dedans sont » l'Ascension et la Penthecoste; — ung tableau d'yvire de » deux pièces historiez de la Passion et garniz d'argent [2]. »

Souvent, au quatorzième siècle, on coloriait le fond sur lequel se détachaient les figures, qui recevaient aussi quelques touches de peinture et des applications d'or. Il reste encore des traces de cette coloration sur quelques-unes des pièces conservées dans les musées et dans les collections; elle est d'ailleurs constatée par des mentions faites dans les inventaires: ainsi on lit dans l'inventaire de Charles V: « Ung tableau d'yvire de deux pièces » garniz d'argent et très-menuement ouvrez et ystoriez » de la Passion, et est le champ esmaillé d'azur; — ungs » autres tableaux d'yvire de six pièces qui sont faiz » comme d'enlumineure, dehors et dedans, ystoriez de » plusieurs saints, et sont en aucuns lieux les armes de » la royne Jehanne de Bourgogne [3]. »

(1) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolice factum de mandato Sanct. Patris domini Bonifacii pape octavi sub anno Domini milesimo ducent. nonag. quinto;* Ms., Bibliothèque impériale, nº 5180, § 38.

(2) *Inventaire de Charles V,* déjà cité, fol. 187 et 242.

(3) *Idem,* fol. 242 et 243.

Tous les musées de l'Europe et un grand nombre de collections particulières conservent de ces diptyques et triptyques d'ivoire, et ils sont trop connus pour que nous croyions nécessaire d'en signaler l'existence à nos lecteurs. Nous publions d'ailleurs dans notre planche XIX un diptyque de travail français, et dans notre planche XX un triptyque qu'on peut attribuer à l'Italie. Ces deux pièces remontent au quatorzième siècle.

Les diptyques et triptyques destinés à l'intérieur des appartements ou à être transportés dans les voyages, ont donné naissance aux retables portatifs. Jusqu'au neuvième siècle on ne chargeait les autels d'aucun ornement; ce fut seulement au dixième qu'on commença à y placer des croix. Jusqu'au quatorzième on n'y voyait ni chandelier ni croix à demeure fixe. Lorsque le prêtre allait dire la messe, deux acolytes portaient les flambeaux et l'officiant le crucifix; ils les déposaient sur l'autel, et quand le service était terminé, cierges et crucifix étaient enlevés et déposés à la sacristie. A bien plus forte raison ne plaçait-on pas sur l'autel, ou derrière, ces tabernacles, ces retables qui, au quinzième siècle et surtout en Allemagne, s'élevèrent quelquefois jusqu'aux voûtes de l'église. La raison en est simple: c'est que jusqu'au treizième siècle l'évêque assistait aux offices sur un siége placé au fond de l'abside, et que l'addition d'un retable sur l'autel l'aurait empêché de voir les membres du clergé et le peuple placé au delà [1]. Mais lorsque les autels se furent multipliés dans les églises, et que le siége de l'évêque eut été déplacé, on

[1] De Caumont, *Cours d'ant. mon.*, t. VI, p. 163 et suivantes.

commença, au quatorzième siècle, à apporter avec le crucifix et les flambeaux de petits retables portatifs qui étaient posés sur l'autel pendant le saint sacrifice et enlevés ensuite avec le matériel liturgique.

Bien que les premiers retables portatifs ne fussent pas d'une très-grande proportion, la dimension de deux ou trois feuilles d'ivoire n'était pas suffisante pour les composer. On les sculpta donc sur de petites plaques d'ivoire, qui furent rapprochées les unes des autres et fixées dans un encadrement. On fit également servir à cet usage les os de différents animaux. Les plus curieux de ces retables ont été fabriqués dans le nord de l'Italie au quatorzième siècle et au quinzième. Ils sont très-reconnaissables, indépendamment du style de la sculpture, à la fine marqueterie de bois et d'ivoire qui borde chacun des bas-reliefs.

Le Musée de Cluny possède trois beaux retables portatifs de cette provenance remontant au quatorzième siècle [1] : un grand tableau garni de figures et de différents sujets représentant la vie de saint Jean-Baptiste; un autre tableau composé de bas-reliefs dont les sujets sont tirés des Évangiles, et un triptyque comprenant plusieurs bas-reliefs de la vie et de la passion du Christ. Chacun des deux tableaux est désigné sous le nom d'Oratoire des duchesses de Bourgogne, et provient, dit-on, de l'ancienne chartreuse de Dijon. Le catalogue du Musée de Cluny rattache à ces deux tableaux un passage des comptes d'Amiot Arnaut, trésorier du duc Philippe le Hardi, de 1392 et 1393, duquel il résulterait

(1) Nos 418, 1979 et 1980 du Catalogue. Le n° 1980 provient de la collection Debruge (n° 147 du Catalogue de cette collection, déjà cité).

qu'ils furent payés cinq cents livres à Berthelot Heliot, valet de chambre du duc, et achetés pour les chartreux. Quoi qu'il en soit de ce document, Heliot n'a pu être que le vendeur des tableaux et non leur auteur, car ils sont bien italiens.

Les mêmes artistes, lombards, vénitiens ou florentins, firent dans le même genre des retables d'une très-grande dimension, destinés à rester à demeure fixe. Il en existe un très-beau à la chartreuse de Pavie; on l'attribue à Bernardi dell' Uberriaco de Florence, qui vivait à la fin du quatorzième siècle. Le Musée du Louvre en possède un (1) qui n'a pas moins de deux mètres trente-sept centimètres de largeur et dont l'élévation est de plus de trois mètres : on le connaît sous le nom de retable de Poissy. Il est composé de trois arcs surmontés de frontons aigus, de pilastres d'angle et d'une base, et décoré de sculptures dont les sujets sont empruntés aux Évangiles et à la vie des saints. Il paraît avoir été fait pour Jean, duc de Berry, frère du roi Charles V, dont les armes sont reproduites vers le milieu des pilastres. Ce serait donc ce prince et sa seconde femme Jeanne, comtesse d'Auvergne, que l'artiste aurait représentés dans la base, l'un à droite, l'autre à gauche, accompagnés de leurs saints patrons. Il est impossible de se méprendre sur la provenance des sculptures de ce beau retable, qui offre tous les caractères du style italien du quatorzième siècle.

Les sculpteurs en ivoire ont encore produit au treizième, au quatorzième et au quinzième siècle des bas-reliefs destinés, comme dans les siècles précédents, à

(1) N° 888 du Catalogue de M. de Laborde, déjà cité.

l'ornementation des couvertures de livres. Tous les musées et beaucoup de collections particulières conservent de ces bas-reliefs qui se confondent avec les diptyques dont les feuilles, séparées l'une de l'autre, ont souvent reçu cette destination. Nous ne citerons qu'un seul exemple de ces plaques de reliure, parce qu'il s'y rattache un fait historique. L'empereur grec Manuel Paléologue voulant reconnaître le bon accueil qui lui avait été fait à l'abbaye de Saint-Denis lors de son voyage en France, fit remettre en 1408 à cette abbaye un manuscrit grec contenant les œuvres attribuées à saint Denis l'Aréopagite [1]. Le manuscrit fut alors muni d'une couverture dont chacun des ais est décoré d'une plaque d'ivoire sculptée en bas-relief et encadrée dans une bordure d'argent enrichie de pierres précieuses [2]. Ce travail français des premières années du quinzième siècle, qui dut être confié à un artiste habile de cette époque, témoigne de la décadence qui se faisait sentir dans la sculpture en ivoire. On n'y trouve plus la pureté des formes, la vérité dans les attitudes, l'expression et le sentiment qui distinguaient les œuvres de la seconde moitié du treizième siècle et du commencement du quatorzième; il y a encore de la finesse dans l'exécution, mais les poses sont tourmentées et le dessin n'est pas irréprochable. C'est qu'au commencement du quinzième siècle la sculpture en ivoire eut non-seulement à subir les mauvaises influences qui, en général, avaient abaissé

(1) Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*; Paris, 1706, p. 317 et 541.

(2) Le volume est aujourd'hui conservé dans le Musée du Louvre; les ivoires sont inscrits sous le n° 883 au Catalogue de M. de Laborde, déjà cité.

le niveau de l'art, mais elle eut encore à lutter contre la sculpture en bois, qui devint fort en vogue à cette époque et qui dut attirer à elle les meilleurs artistes.

Avant de terminer ce qui a rapport aux sculptures religieuses du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle, nous devons dire un mot des crosses d'évêques et d'abbés, sur lesquelles s'exercèrent aussi les sculpteurs en ivoire de ces époques. Abandonnant les sujets symboliques, ils reproduisaient au centre de la volute des figures ou des groupes de ronde bosse, ou bien des figures en très-haut relief adossées les unes aux autres, offrant ainsi de chaque côté un sujet différent. Souvent des figures de ronde bosse soutiennent la volute, qui est ordinairement enrichie de feuillages ciselés en relief. Les artistes ivoiriers d'Italie, de France et d'Allemagne ont fourni en ce genre des œuvres très-remarquables.

Nous en retrouvons la trace dans les vieux comptes et dans les inventaires. Dans l'inventaire du trésor du Saint-Siége, de la fin du treizième siècle, on lit : « Una » crocia de ebore cum agnus Dei, et baculo de ebore de » pluribus frustis [1] » ; dans l'inventaire de Charles V : » Une crosse d'yvire garnie d'argent esmaillée à appos- » tres [2] ». Ces crosses sculptées existent encore en assez grand nombre dans les musées et dans les collections particulières. Le R. P. Arthur Martin en a reproduit plusieurs à l'appui de la dissertation dont nous avons déjà parlé [3]. Nous citerons parmi les monuments subsistants qui ont été publiés, deux crosses conservées dans

(1) *Inventaire* déjà cité, § 82.
(2) *Inventaire* déjà cité, fol. 107.
(3) *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 161 et pl. XVIII et XIX.

les Vereinigten Sammlungen de Munich [1]; elles sont enrichies de figures en haut-relief au centre de la volute;

Une très-belle crosse que possède la cathédrale de Metz : la volute, soutenue par un ange à genoux, est couverte d'un feuillage de lierre; au centre, on voit le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean [2]: elle appartient à l'art allemand du quatorzième siècle;

Une crosse, conservée dans le Musée de Cluny [3], de la fin de ce siècle ou du commencement du quinzième, qu'on doit attribuer à l'Italie : on a représenté au centre de la volute, d'un côté la Vierge avec l'Enfant Jésus entre deux anges, et de l'autre la crucifixion;

De l'époque du quatorzième siècle, une crosse dite de l'abbaye d'Estival, qui appartenait au prince Soltykoff: la volute est soutenue par un ange agenouillé qui repose sur un entablement où se trouve également à genoux un moine évêque tenant sa crosse; au centre, on a figuré d'un côté la crucifixion, de l'autre la Vierge tenant son Fils, entre saint Jean-Baptiste et un évêque [4]. Nous reproduisons dans la planche LI de notre Album un beau spécimen de ces crosses d'ivoire sculpté du quatorzième siècle [5].

(1) Nos 404 et 405 du Catalogue; Munich, 1846; elles font partie des moulages publiés par J. Kreistmayer, sculpteur à Munich.

(2) *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 245.

(3) No 407 du Catalogue de 1847 ; elle est gravée dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, pl. XIX.

(4) Elle a été reproduite dans *le Moyen âge et la Renaissance*, SCULPTURE, t. V, et dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, pl. XVIII. A la vente de la collection du prince Soltykoff (no 201 du Catalogue), elle a été adjugée à M. Sellières moyennant 1700 francs.

(5) Elle appartenait à la collection du prince Soltykoff, et a été adjugée, à la vente de cette collection (no 202 du Catalogue de 1861), à M. Webb, de Londres, moyennant 4250 francs.

Les noms des artistes qui, durant le treizième, le quatorzième et le quinzième siècle, ont sculpté tant de statuettes ravissantes de sentiment et d'expression, qui ont ciselé tant de bas-reliefs si pleins de naïveté, sont tombés dans un injuste oubli, écrasés par la renommée souvent usurpée de leurs successeurs. Il y a longtemps que nous avons signalé [1] Jehan Lebraellier, qui était désigné dans l'inventaire de Charles V comme ayant sculpté « deux grans beaulx tableaulx d'yvire des troys » Maries [2]. » Depuis nous n'avons pas trouvé d'autres noms d'artistes ivoiriers dans les inventaires et dans les comptes du quatorzième siècle et du quinzième, que nous avons lus en grande quantité; mais dans les comptes rendus par Étienne de la Fontaine, argentier du roi Jean, de 1351 à 1355 [3], nous trouvons Jehan Lebraellier désigné comme orfévre du roi; il est chargé d'exécuter les travaux les plus importants, et parmi ces travaux il en est qui exigent la main d'un artiste habile. Ainsi, il fait la monture en or du hanap de madre du roi et l'enrichit d'émaux, une couronne d'or placée sur le bacinet du roi et la tête d'un ange d'argent; il reçoit sept cent soixante-quatorze écus d'or pour faire le faudesteuil (le trône) du roi, qui était enrichi de frises et d'ornements d'or reproduisant « des feuilles et des bestelettes enlevées, » ouvrage de ciselure qui appartenait au travail de l'orfévre [4]; enfin il exécute

(1) *Description de la collection Debruge;* Paris, 1847, p. 28.

(2) *Inventaire* déja cité, fol. 232 v°.

(3) *Comptes d'Estienne de la Fontaine, argentier du roi* (Jean),....... *depuis le quatrième jour de février* 1351 *jusqu'en* 1355; Arch. de l'Emp., KK. 8.

(4) *Idem,* fol. 6, 10, 105, 108, 129 et 165.

une quantité d'autres pièces qu'il décore d'émaux. Les émaux sur or, qui à cette époque n'étaient autres que des émaux translucides sur relief [1], exigeaient avant toute émaillure une fine ciselure sur le métal. Jehan Lebraellier était donc ciseleur, et l'on comprend dès lors qu'il ait pu sculpter l'ivoire. Lorsqu'en présence d'une si grande quantité de monuments d'ivoire on ne rencontre cependant dans les comptes et dans les inventaires du quatorzième siècle et du quinzième aucun nom d'artiste ivoirier, serait-ce à dire que la sculpture en ivoire était exercée par les orfévres? Il n'y aurait rien d'impossible à cela. Au moyen âge, l'orfévrerie était l'art par excellence, il avait attiré à lui les meilleurs artistes, tant en France qu'en Italie : les plus grands sculpteurs italiens du quatorzième siècle et du quinzième étaient sortis de l'atelier des orfévres. Il est donc à croire que la sculpture en ivoire était exercée par ces artistes industriels, aussi habiles à modeler en cire qu'à ciseler et à graver les métaux.

Il faut dire cependant que dès le treizième siècle il existait à Paris trois corporations qui travaillaient l'ivoire. Ce fait nous est révélé par les *Registres des mestiers et marchandises de la ville de Paris,* commencés par Étienne Boileau, qui fut nommé par Louis IX, en 1258, garde de la prévôté de Paris [2]. La première est désignée au titre LXI des registres, intitulé : *Ymagiers-tailleurs de Paris et de ceus qui taillent cruchefis à Paris.* Les différents articles du règlement qui la

[1] Voyez ci-après, au titre de l'Émaillerie, chap. ii.

[2] *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au treizième siècle et publiés par* Depping; Paris, 1837, p. 155 et 157.

concernent montrent assez qu'elle ne comprenait que des artisans travaillant à l'exécution d'un seul type arrêté par l'usage, ou se livrant à la fabrication d'objets usuels et domestiques, comme « manches à coutiaus ». Pour pouvoir prendre des apprentis et être réputé maître et membre de cette corporation, il fallait avoir « apris de mestre vij anz entiers ».

La seconde corporation, désignée au titre LXII sous la dénomination de *Paintres et taillières ymagiers à Paris,* avait plus de liberté; aucun apprentissage n'était exigé de ses membres; le savoir-faire y désignait les maîtres : « Il puet estre paintres et taillières ymagiers à Paris qui » veut, pourtant qu'il ouevre aus us et coustumes du mes- » tier et que il le sace faire; et puet ouvrer de toutes ma- » nières de fust, de pierres, de os, de cor, de yvoire, » et de toutes manières de paintures bones et léaus. » C'est dans cette corporation, à n'en pas douter, que devaient être rangés les artistes qui taillaient les statuettes, les diptyques et triptyques d'ivoire. M. Depping fait observer dans ses notes sur le livre des métiers d'Étienne Boileau, que la première des deux corporations fut conservée, mais que celle des peintres et tailleurs-imagiers disparut par la suite. On comprend, en effet, que lorsque ces tailleurs d'images furent devenus de véritables artistes, ils ne purent s'accommoder des règles imposées aux artisans, quelque légères qu'elles fussent. L'art ne peut supporter aucune contrainte et ne vit réellement que par la liberté la plus absolue. C'est alors sans doute que les orfévres durent sculpter l'ivoire.

La troisième corporation qui travaillait à Paris cette belle matière était celle des tabletiers, dont les règlements

sont compris au titre LXVIII des registres, intitulé: *De ceus qui font tables à escrire à Paris*. Ceux-ci n'étaient que de véritables artisans. Dans le compte de l'argenterie de la reine Marie d'Anjou pour 1455, nous trouvons la mention d'un achat fait de deux petits tableaux d'ivoire à Henri de Senlis, tabletier à Paris [1]. Mais ce Henri ne devait pas être le sculpteur, il était seulement le marchand des tableaux; car dans le compte de l'argenterie et des dépenses du roi Charles VII pour l'année 1458, nous retrouvons ce Henri de Senlis (il y est nommé Henriet, avec la qualité de marchand à Paris) comme ayant vendu « deux tabliez d'yvoire, garnis de » tables et eschaiz (échecs) de mesmes [2]. »

Il est à croire qu'on travaillait l'ivoire dans d'autres villes qu'à Paris. Girard d'Orléans est nommé dans l'inventaire de Charles V comme ayant fait « ung tableau de » boys de quatre pièces ». Cet artiste pouvait bien aussi sculpter l'ivoire, qui se travaille à peu près de la même manière que le bois.

IX.

XIIIe, XIVe et XVe siècles. — Sculpture profane.

Si nous n'avons pas encore parlé de sculptures en ivoire à sujets profanes, c'est que jusque vers la fin du treizième siècle les sujets religieux exerçaient seuls l'imagination des artistes; mais lorsqu'au quatorzième siècle les romans commencèrent à faire concurrence aux légendes pieuses, les artistes ivoiriers enrichirent les coffrets et les ustensiles domestiques de sujets tirés de ces histoires merveilleuses. Sortant des compositions

(1) Archives de l'Empire, KK. 55, fol. 142.
(2) *Idem*, KK. 31, fol. 73.

dont la tradition avait à peu près consacré tous les types, ils purent donner plus d'essor à leur imagination; aussi l'étude de ces sculptures profanes peut-elle faire connaitre beaucoup mieux que les sculptures à sujets de sainteté le style propre à ces artistes et le génie de leur époque. Il faut croire néanmoins que les sujets religieux obtinrent encore alors la préférence, car les sculptures profanes du quatorzième et même du quinzième siècle sont assez rares.

Parmi les objets usuels en ivoire qui furent le plus fréquemment décorés de sculptures profanes, on doit placer en premier lieu les coffrets qui servaient à renfermer les bijoux; ils recevaient le nom d'écrin. Ils sont souvent relatés dans les inventaires et dans les comptes. Dans l'inventaire de Clémence de Hongrie, veuve de Louis X († 1328), on en trouve un ainsi décrit: « Un » escrin d'ivoire à ymages garni d'argent. » Ces coffrets sont le plus ordinairement dans la forme d'un parallélipipède; les sculptures, en ce cas, couvrent la plaque de dessus, formant couvercle, et les plaques des faces apparentes. Quelquefois ils sont à pans et offrent un couvercle de forme prismatique ou conique. On voit plusieurs gravures de coffrets de ces différentes sortes dans le *Dictionnaire du Mobilier français* [1]. Le Musée du Louvre possède un certain nombre de ces coffrets, dont les bas-reliefs reproduisent des scènes tirées des romans du quatorzième siècle ou empruntées à la vie privée [2]. A côté de ces coffrets, composés de plaques d'ivoire assez

(1) M. Viollet-le-Duc, *Dict. du mob. franç.*, Ire partie, Meubles, p. 76, 80, 82, 84, et pl. XI, XIX, XX et XXI.
(2) N°s 905, 907, 908 du Catalogue de 1853.

sont compris au titre LXVIII des registres, intitulé *De ceus qui font tables à escrire à Paris*. Ceux-ci n'étaient que de véritables artisans. Dans le compte de l'argenterie de la reine Marie d'Anjou pour 1455, nous trouvons la mention d'un achat fait de deux petits tableaux d'ivoire à Henri de Senlis, tabletier à Paris [1]. Mais ce Henri ne devait pas être le sculpteur, il était seulement le marchand des tableaux; car dans le compte de l'argenterie et des dépenses du roi Charles VII pour l'année 1458, nous retrouvons ce Henri de Senlis (il est nommé Henriet, avec la qualité de marchand à Paris comme ayant vendu « deux tabliez d'yvoire, garnis » tables et eschaiz (échecs) de mesmes [2]. »

Il est à croire qu'on travaillait l'ivoire dans d'autres villes qu'à Paris. Girard d'Orléans est nommé dans l'inventaire de Charles V comme ayant fait « ung tablier » boys de quatre pièces ». Cet artiste pouvait bien sculpter l'ivoire, qui se travaille à peu près de la même manière que le bois.

IX.

XIIIe, XIVe et XVe siècles. — Sculpture profane.

Si nous n'avons pas encore parlé de sculptures ivoire à sujets profanes, c'est que jusque vers la fin treizième siècle les sujets religieux exerçaient l'imagination des artistes; mais lorsqu'au quatorzième siècle les romans commencèrent à faire concurrence légendes pieuses, les artistes ivoiriers enrichirent coffrets et les ustensiles domestiques de sujets tirés ces histoires merveilleuses. Sortant des composit

(1) Archives de l'Empire, KK. 55, fol. 142.
(2) *Idem*, KK. 31, fol. 73.

grandes pour former un côté tout entier, nous devons signaler ceux dont les sculptures sont établies sur de petites plaques et le plus souvent sur des os réunis ensemble dans un encadrement de marqueterie de bois et d'ivoire. Ces coffrets proviennent de ces artistes lombards ou vénitiens dont nous avons déjà signalé les retables. Le Louvre [1] et le Musée de Cluny [2] en conservent plusieurs [3].

Après les coffrets, ce sont les boîtes à miroir portatives que les ivoiriers ont le plus souvent enrichies de leurs sculptures. Pendant le moyen âge on n'a eu, comme dans l'antiquité, que des miroirs de métal poli. Au treizième siècle, lorsque le verre fut devenu plus commun et qu'on fut parvenu à le faire très-blanc, on eut l'idée de placer une feuille de métal derrière un morceau de verre et d'en faire un miroir. Ces miroirs étaient renfermés dans des boîtes composées de deux plaques de métal ou d'ivoire, ordinairement de forme ronde, qu'on faisait glisser l'une sur l'autre lorsqu'on voulait les découvrir. Ils étaient ordinairement attachés à une chaînette. On en rencontre très-souvent la mention dans les comptes et dans les inventaires du quatorzième siècle et du quinzième, et le poëte Eustache Deschamps, qui fut écuyer huissier d'armes de Charles V, en a constaté l'usage dans son *Mirouer de mariage,* où il décrit en jolis vers « les charges qui sont en mariage pour le

(1) N° 904 du Catalogue de 1853.

(2) N° 403 du Catalogue de 1847.

(3) M. Viollet-le-Duc, *Dict. du mob. franç.,* Ire partie, Meubles, a donné la gravure en couleur d'un coffret de ce genre, pl. XI.

» mesnage soustenir avec les pompes et grands bobans
» (parures) des femmes :

« Pique, tressoir semblablement
» Et miroir, pour moy ordonner,
» D'yvoire me devez donner,
» Et l'estuy qui soit noble et gent,
» Pendu à cheannes d'argent [1]. »

Les musées et les collections particulières possèdent un grand nombre de ces boîtes à miroir d'ivoire enrichies de bas-reliefs. L'une des plus remarquables sous le rapport de la sculpture est conservée au Musée de Cluny [2]. On y a représenté un roi diadémé tenant le sceptre et assis sur un siége élevé, ayant auprès de lui une reine; plusieurs figures sont disposées à leurs côtés. Cet ivoire provient du trésor de l'abbaye de Saint-Denis. D'après la tradition qui s'y était conservée, les personnages représentés seraient saint Louis et la reine Blanche de Castille, sa mère. Quoi qu'il en soit de cette tradition, la sculpture paraît postérieure au temps de Louis IX et doit appartenir aux premières années du quatorzième siècle.

Les peignes d'ivoire qu'on vient de voir figurer dans les poésies d'Eustache Deschamps parmi les objets que le mari devait donner à sa femme, ont été aussi fort souvent décorés de jolies sculptures.

Les ivoiriers se sont encore exercés avec succès sur les cornets d'ivoire ou olifants, qui étaient d'un usage assez général chez les grands seigneurs au moyen âge. On en

(1) Eustache Deschamps, *Poésies morales et historiques;* Paris, 1832, p. 209.

(2) N° 401 du Catalogue de 1847. Elle a été reproduite dans le *Moyen âge et la Renaissance,* t. V, Sculpture, pl. V.

trouve souvent la mention dans les inventaires, où ils sont ainsi décrits : » Ung cornet d'yvire bordé d'or » pendant à une courroye d'un tissu de soie ferré de » fleurs de lys et de daulphins d'or [1]. — Ung cornet » d'ivoire tout ouvré de bestes et autres ouvraiges non » garny [2]. » L'un des plus beaux olifants qui aient été conservés appartenait à la collection Debruge Duménil. On y a représenté des chasseurs, des animaux et quelques sujets agencés avec art au milieu de rinceaux feuillés du meilleur goût. C'est un ouvrage du quatorzième siècle [3]. Il a été reproduit dans l'album Du Sommerard, quatrième série, planche XXVI.

X

XVIe siècle.

Le goût pour les ouvrages d'ivoire, qui avait prédominé pendant tout le cours du moyen âge, se trouva remplacé au commencement du quinzième siècle par la vogue qu'obtinrent alors les sculptures en bois. On rencontre en effet peu de sculptures en ivoire de la seconde moitié du quinzième siècle et du commencement du seizième. Les sculpteurs italiens, qui s'étaient voués aux arts industriels, s'appliquaient uniquement sans doute à l'orfévrerie, qui leur présentait plus de ressource et dans laquelle ils excellèrent. Ils avaient abandonné le

(1) *Inventaire de Charles V,* déjà cité, fol. 213.

(2) *Inventaire de Charles le Téméraire,* art. 3190, publié par M. le comte DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, p. 133.

(3) No 154 du Catalogue déjà cité. Ce bel objet, après avoir fait partie de la collection du prince Soltykoff (no 377 du Catalogue de 1861), a été adjugé, à la vente de cette collection, à M. Webb, de Londres, moyennant 5000 francs.

travail de l'ivoire, qui continuait à être exercé par les Allemands. On peut en trouver la preuve dans une lettre que la seigneurie de Florence adressait en 1457 au cardinal Colonna, pour lui recommander Jean Henri, sculpteur allemand, habile surtout dans l'exécution des crucifix, et qui, après avoir travaillé à Florence, se rendait à Rome [1]. Mais l'ivoire se prêtait trop bien à la petite sculpture décorative pour ne pas reprendre faveur lorsque le style italien de la renaissance, ayant pénétré dans toutes les branches de l'industrie, eut empreint de son cachet les armes, les meubles et les ustensiles à l'usage de la vie privée.

Les artistes ivoiriers ont décoré dans la seconde moitié du seizième siècle une foule d'ustensiles domestiques. Beaucoup se sont exercés avec succès sur les poignées d'épées et de dagues, sur les manches de couteaux et sur les pulvérins; ils ont aussi traité des sujets d'un style plus élevé : à la fin du seizième siècle et dans la première moitié du dix-septième, ils ont produit de fines statuettes d'un faire irréprochable. La partie inférieure de la dent de l'éléphant, qui se prêtait facilement à former des panses de vases, reçut fréquemment cette destination; on y sculpta des hauts-reliefs d'un grand mérite, et des montures ciselées par les plus habiles orfèvres vinrent encore en rehausser la valeur. Parfois on en fit des cippes dont les bases, soit d'argent doré, soit de bronze, sont très-souvent du meilleur goût. A toutes les époques on sculpta beaucoup de crucifix, et quelques-uns sont d'un travail achevé.

(1) Ms., Arch. di Riform., filza 50, publié par GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, t. 1, p. 154.

Des morceaux de sculpture en ivoire sont attribués aux meilleurs artistes du seizième siècle. Plusieurs collections conservent de très-beaux crucifix qui sont donnés à Michel-Ange. Les armoires du Musée chrétien du Vatican renferment une descente de croix qu'on dit de lui, et qui peut avoir été faite sur un de ses dessins. Le trésor impérial de Vienne possède un cippe sculpté en haut-relief, sur lequel on a représenté Silène soutenu par des satyres, et qui serait, dit-on, de la main de ce grand artiste. On voit dans la même collection un beau crucifix qu'on attribue à Benvenuto Cellini. Un Christ à la colonne et un saint Sébastien, figures de ronde bosse qui sont conservées dans la collection du palais Pitti à Florence, lui sont également attribués (1). Ces pièces ont certainement une grande valeur artistique, mais rien n'a prouvé jusqu'à présent que ces deux grands maîtres aient travaillé l'ivoire. Le Silène de Vienne, par exemple, nous a paru se rattacher plutôt à l'école de Rubens qu'au style sévère de Michel-Ange. Cicognara (2) fait observer avec raison que les travaux en ivoire qui lui sont attribués sont si nombreux, qu'il faudrait, s'ils étaient sortis de ses mains, qu'il n'eût fait que cela toute sa vie. Quant à Cellini, rien absolument dans ses Mémoires ne peut faire supposer qu'il se soit occupé de travaux de cette sorte.

La collection des Vereinigten Sammlungen de Munich possède un très-beau crucifix (3) et deux figures de femmes

(1) La belle collection d'ivoires de Florence a été longtemps établie dans une grande salle du Palais-Vieux, qui précédait la chapelle ; elle a été transportée au palais Pitti.

(2) *Storia della scultura*, t. II, p. 442.

(3) N° 376 du Catalogue de 1846.

nues sculptées en bas-relief [1] qu'on attribue à Albert Dürer; le monogramme bien connu de cet artiste se lit au pied de l'une des deux femmes. Le crucifix est une très-belle pièce, il est vrai; le corps allongé accuse les os et les muscles, la tête est remplie de sentiment et d'expression; il y a là du style de Dürer, mais la draperie qui ceint les reins du Christ dénote une époque postérieure au seizième siècle. Quant aux figures de femmes, qui reproduisent la même personne vue de face et par le dos, l'artiste qui les a exécutées a pu copier un dessin de Dürer avec le monogramme qui s'y trouvait, mais la sculpture est lourde et n'a pu sortir de la main de ce grand artiste. Il en est sans doute de ces sculptures comme d'un bas-relief d'ivoire de la collection de M. Pierre Leven de Cologne [2], où l'on voyait avec le monogramme de Dürer celui du sculpteur qui avait copié l'un de ses dessins. Ne doit-on pas regarder aussi comme une copie un petit bas-relief d'ivoire du Musée de Cluny [3] portant le monogramme de Hans Sebald Beham avec la date de 1545? Il existe au Louvre un pulvérin de corne de cerf sur lequel un habile ivoirier a reproduit un jeune génie tenant de la main gauche un trident et son arc, et de la droite les rênes du cheval marin qui le porte. C'est là une reproduction d'une figure connue de Jean Goujon. « Ce charmant ouvrage, dit M. de Laborde, » a toute la grâce de la main habile de cet artiste et peut » avoir été un délassement au milieu de ses grands tra-

(1) N°s 388 et 391 du Catalogue de 1846.

(2) *Catalogue de la collection des antiquités et objets de curiosité qui composent le cabinet de feu Pierre Leven à Cologne;* Cologne, 1853, art. 842.

(3) N° 438 du Catalogue de 1847.

» vaux [1]. » M. de Chennevières ne partage pas cette manière de voir. « La tournure est belle et le torse » élégant, dit-il [2], mais ne vous semble-t-il pas que » Jean Goujon eût allégé par la finesse du modelé la » perspective des jambes courtes et grosses du petit » Amour, et puis, s'il s'était copié lui-même, n'aurait-il » pas simplifié, comme un maître sait le faire, l'en- » combrement des accessoires du fond? » Nous pensons en effet qu'il ne faut voir qu'une copie dans le bas-relief du pulvérin de la collection du Louvre. Enfin le Musée de Cluny conserve un très-beau groupe d'environ quarante centimètres de hauteur représentant une jeune fille debout châtiant un esclave à genoux qui semble lui demander grâce. Il faisait partie de l'ancien Musée des Petits-Augustins, et Alexandre Lenoir, dans son grand ouvrage, le *Musée des monuments français,* l'attribuait à Francheville. Du Sommerard veut qu'il soit du célèbre Jean de Bologne [3]. Cette sculpture, qui joint à l'élégance des proportions une certaine roideur générale, appartiendrait plutôt au Flamand Francheville qu'à son maître Jean de Bologne, mais rien n'établit que ces deux sculpteurs se soient jamais livrés au travail de l'ivoire.

Il est certain cependant que des artistes très-distingués, à en juger par les œuvres qui subsistent, ont sculpté l'ivoire au seizième siècle. Malheureusement les noms de ces artistes patients et modestes, effacés par

(1) M. le comte DE LABORDE, *Notices des émaux et objets divers exposés au Louvre;* Paris, 1853, p. 391, nº 920.

(2) M. le marquis DE CHENNEVIÈRES, *Notes d'un compilateur sur les sculptures et les sculpteurs en ivoire.*

(3) DU SOMMERARD, *les Arts au moyen âge;* ATLAS, ch. V, pl. X.

les brillants génies qui les entouraient, ne sont pas venus jusqu'à nous.

Cicognara pense que les travaux en ivoire de cette époque, exécutés en Italie, sont dus aux élèves de Valerio Vicentino et de Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese, qui tous étaient habiles dessinateurs et sculpteurs de mérite (1); car ils peuvent souvent aller de pair, pour la délicatesse de l'exécution et la pureté du dessin, avec les plus beaux ouvrages des graveurs de camées de ce temps. Il n'est pas éloigné de croire cependant que quelques statuaires se sont livrés au travail de l'ivoire.

Parmi les plus belles sculptures en ivoire de l'école italienne de la seconde moitié du seizième siècle, Cicognara cite en effet avec un grand éloge un bas-relief représentant le Christ expirant, soutenu par deux anges, qui appartient à la collection de M. le comte Costanzo Taverna de Milan. Cet ouvrage est la reproduction, avec de légères modifications, du beau bas-relief de marbre qui décore encore aujourd'hui l'autel du Saint-Sacrement dans l'église de Saint-Julien à Venise. et dont le célèbre sculpteur véronais Girolamo Campagna est l'auteur. Cicognara, à la beauté du travail de l'ivoire, croit qu'on peut le regarder comme étant sorti de la main même de cet habile artiste (2).

XI

Ivoiriers italiens, allemands, flamands et du Nord de l'Europe au XVIIe et au XVIIIe siècle.

Parmi les artistes italiens du dix-septième siècle qui ont travaillé l'ivoire, on doit mentionner Alessandro

(1) *Storia della scultura*, t. II, p. 442.

(2) *Idem*, p. 441.

Algardi (1593 † 1654), auteur du célèbre bas-relief de saint Léon venant au-devant d'Attila, l'un des plus beaux ornements de l'église Saint-Pierre de Rome. A l'âge de vingt ans, sortant des ateliers de Louis Carrache et du sculpteur Coventi, Algardi passa à Mantoue et entra au service du duc Ferdinand, pour lequel il travailla en ivoire et fit des modèles de figures et d'ornements. Il vint à Rome en 1625, et l'occasion de s'exercer à de grands ouvrages lui manquant, il y passa plusieurs années à sculpter des crucifix et d'autres objets d'ivoire et à faire des modèles pour les orfévres [1]. On voit dans la Riche-Chapelle du palais royal de Munich un magnifique crucifix d'ivoire de cinquante-cinq centimètres de hauteur qui est attribué à Algardi [2].

Au commencement du dix-huitième siècle, un Italien, Giovanni Pozzo, graveur en médailles à Rome, sculptait des portraits-médaillons sur ivoire. La Kunstkammer de Berlin en possède un, avec la date de 1717, représentant Philippe Stosch, qui était un amateur distingué des arts [3].

Ce fut surtout dans les Flandres et en Allemagne que

(1) Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*; Romæ, 1672. — Cicognara, *Storia della scultura*, t. III, p. 71.

(2) Les souverains de la Bavière ont toujours été amateurs passionnés des sculptures en ivoire, et la collection qu'ils ont formée est aujourd'hui la plus riche de toutes en objets du seizième siècle et du dix-septième. Il est donc à croire que dès qu'un artiste se distinguait par des travaux d'ivoire, ils ne manquaient pas de joindre à leur collection quelque pièce sortie de ses mains. Les noms des artistes qui ont exécuté les beaux morceaux d'ivoire de leur collection se sont certainement transmis de conservateur à conservateur. Les indications d'auteurs qui sont faites aujourd'hui dans les catalogues des collections du roi de Bavière nous semblent par ces motifs mériter confiance.

(3) Kugler, *Beschreibung der in der K. Kunstkammer*, p. 264.

la sculpture en ivoire prit un grand développement au dix-septième siècle. Les artistes de Nuremberg et d'Augsbourg, qui sculptaient avec tant de facilité le bois et le speckstein, durent indubitablement se livrer à ce genre de travail. Un grand nombre de vases d'ivoire, couverts de ravissantes sculptures, existent dans les musées de Munich, de Vienne et de Berlin. Les riches montures de ces vases, d'or et de vermeil, qui dénotent le style de la seconde moitié du seizième siècle et des premières années du dix-septième, se trouvent très-souvent frappées d'une estampille figurant une pomme de pin, marque ordinaire de l'orfévrerie d'Augsbourg. Ne peut-on pas avec raison en tirer la conséquence que des artistes de cette ville s'occupaient alors à sculpter l'ivoire [1]?

Il n'est pas étonnant, au surplus, que les artistes allemands se soient livrés à ce genre de travail; car les souverains de ce pays étaient tellement passionnés pour la sculpture en ivoire, que non-seulement ils lui accordèrent une haute protection, mais que plusieurs d'entre eux devinrent d'habiles ivoiriers. L'électeur de Saxe Auguste le Pieux († 1586), grand amateur des objets d'art et fondateur de la collection du Grüne Gewölbe, passait ses moments de loisir à sculpter au tour des ouvrages d'ivoire, et parmi les travaux de sa main qui subsistent encore à Dresde, il y en a de très-remarquables. La Kunstkammer de Berlin possède un vase sculpté par l'électeur de Brandebourg Georges Guillaume († 1640) [2]. L'électeur de Bavière Maximilien († 1651)

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der Kunstkammer zu Berlin*, s. 205, 207.
(2) No 2004 du Catalogue de cette collection.

sculptait aussi l'ivoire; on voit de lui, dans le palais du roi, à Munich, un lustre enrichi de reliefs d'un bon goût, et dans les Vereinigten Sammlungen, deux candélabres (1) avec cette inscription : MAXIMILIANI BAVARIÆ DUCIS SUBSECIVA OPERA ANNO 1621. Son successeur, Ferdinand Marie († 1679), était également un habile ivoirier. Le même Musée conserve de ce prince une coupe ovale façonnée au tour, avec un couvercle, portant cette inscription : FERD. MA. UT. BA. D. ET ELECT. MUNUS MENTORIS. OPUS M. D. C. LV (2). Parmi les objets de la belle collection d'ivoire qui existe dans le palais Pitti, à Florence, on trouve un joli vase, ouvrage de tour, dans l'intérieur duquel se trouve une note manuscrite constatant qu'il a été exécuté par l'électeur palatin Jean Guillaume, et offert à la collection par l'électrice palatine Anna. Enfin les Vereinigten Sammlungen possèdent un candélabre à quatre bras (3) qui fut fait par l'électeur Maximilien III († 1777).

Nous allons faire connaître les noms des plus célèbres ivoiriers de l'Allemagne, des Flandres et du nord de l'Europe au dix-septième siècle et au dix-huitième, et donner les renseignements que nous avons pu obtenir sur ces artistes.

Copé, surnommé Fiammingo, né en Flandre, travaillait à Rome, où il modelait en cire des maquettes pour les orfévres (4); aussi les sculptures d'ivoire de cet artiste semblent-elles être la reproduction de travaux d'orfévrerie.

(1) Nos 92 et 93 du Catalogue de 1846.
(2) No 202 du même Catalogue.
(3) No 432 du même Catalogue.
(4) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. III, p. 39.

Ce sont principalement des bassins et des aiguières enrichis de bas-reliefs et de figurines de ronde bosse d'un bon style et d'un dessin correct. Copé mourut en 1610[1]. Le Grüne Gewölbe de Dresde possède un bassin enrichi de médaillons, sur lequel il a représenté des sujets empruntés aux Métamorphoses d'Ovide; l'aiguière, prise dans une énorme corne de cerf, est d'une forme gracieuse. On peut lui attribuer un magnifique bassin de quatre-vingt-deux centimètres sur soixante-dix-sept, qui appartient aux Vereinigten Sammlungen de Munich[2]: au centre, sur la partie proéminente, destinée à recevoir l'aiguière, l'artiste a sculpté en bas-relief Romulus et Rémus allaités par la louve, et à l'entour de cet umbon, dans huit médaillons ovales, divers sujets empruntés à la Bible et à la mythologie qui sont séparés par des figures d'enfants debout. La collection Debruge Duménil possédait du même artiste un bassin avec son aiguière d'un travail très-remarquable[3]. Le goulot de l'aiguière est supporté par une cariatide; l'anse offre une figure de vieillard se terminant en gaîne; une figure de femme nue, tenant un jeune enfant, surmonte le couvercle; la panse est enrichie d'un bas-relief allégorique. Le pourtour du bassin est décoré de figures d'un très-fort relief.

Jacob Zeller était Hollandais. Le Grüne Gewölbe conserve de lui le modèle d'une frégate montée sur un piédestal qui est formé par un groupe représentant

(1) M. DE LANDSBERG, *le Grüne Gewölbe de Dresde;* Dresde, 1845, p. 24.

(2) N° 13 du Catalogue déjà cité.

(3) M. J. LABARTE, *Description de la collection Debruge Duménil;* Paris, 1847, n° 192.

Neptune et les chevaux marins, ouvrage remarquable daté de 1620 [1].

Christophe Angermayer était un artiste de talent, qui florissait dans le premier tiers du dix-septième siècle. Un bas-relief signé Christophe Angermair, avec la date de 1616, qui figurait à la grande exposition de Manchester, en 1857, doit lui être attribué, malgré la légère différence dans l'orthographe de son nom. Il est assez commun, en effet, de voir des artistes, au seizième et au dix-septième siècle, écrire leur nom de différentes manières. Ce bas-relief reproduit la tentation de saint Antoine. Les deux figures du Christ et du démon, exécutées en très-haut relief, sont placées dans un paysage remarquable par le fini de l'exécution : on compterait les brins d'herbe et les feuilles des arbres. Angermayer a su donner plus d'ampleur à son style dans un très-grand bas-relief (de quarante-trois centimètres de hauteur sur cinquante de largeur), que l'on conserve dans la Riche-Chapelle du palais royal de Munich. Ce bas-relief, où il a représenté la crucifixion, renferme un nombre considérable de figures. Une autre œuvre du même artiste existe à Munich, dans le Musée des Vereinigten Sammlungen. C'est une Sainte Famille d'un très-beau travail, portant la date de 1632 [2].

(1) Catalogue de M. de Landsberg, déjà cité, nº 15, p. 22.

(2) Nº 46 du Catalogue déjà cité.

Dans un excellent travail sur l'histoire de la sculpture en ivoire, intitulé *Notes d'un compilateur*, M. le marquis Ph. de Chennevières a cru que nous avions désigné Angermayer sous le nom d'Angermann; il s'est trompé; nous avions entièrement omis Angermayer dans notre ouvrage de 1847, mais nous n'avons pas confondu ces deux artistes, qui ne florissaient pas précisément à la même époque.

Un vase très-élevé (de cinquante-huit centimètres) et de forme très-étroite, conservé dans le palais Pitti, à Florence, nous a révélé le nom de l'ivoirier saxon Marc Heiden. A l'intérieur de ce vase, en effet, on trouve gravée, avec les armes de la famille de Saxe, une inscription ainsi conçue : ORA ET LABORA. D. G. JOANN. CASIMIR. DUX SASSONIÆ. MARCUS HEIDEN FECIT ANNO 1625.

François du Quesnoy, plus connu sous le nom de François Flamand, né à Bruxelles en 1594, fut l'élève de son père. Ses premiers travaux lui ayant valu la protection de l'archiduc Albert, ce prince l'envoya à Rome pour y étudier, en lui accordant une pension. Mais la mort de son bienfaiteur laissa bientôt François du Quesnoy sans ressources. Pour vivre, il se vit forcé d'abord de tailler en bois et en ivoire des figures de saints pour les reliquaires. Durant ce temps, il s'était lié avec le célèbre Nicolas Poussin. La fréquentation et les conseils de ce rare génie et l'étude des belles œuvres de l'antiquité lui furent d'une grande utilité et lui servirent à épurer son style. Plus tard, il s'appliqua tout entier à l'étude des enfants. C'est alors qu'il sculpta en marbre, pour le prince d'Orange, un Amour occupé à polir son arc, et qu'il traduisit en ivoire, en différents groupes de haut-relief, le fameux tableau du Titien, représentant des Amours qui, en jouant, se lancent des pommes. Par ces études, il en arriva à surpasser tous les sculpteurs dans l'art de traiter les enfants, et il acquit une grande réputation dans ce genre de travail (1). Il est peu de

(1) BELLORI, *Le vite de' pitt., scult. ed archit. moderni;* Romæ, 1672.

musées publics, peu de cabinets d'amateurs, où l'on ne rencontre des statuettes et des bas-reliefs attribués à François Flamand; mais il faut se méfier de ces attributions intéressées : s'il est certain que cet artiste a exécuté un assez bon nombre de figures de ronde bosse et de bas-reliefs d'ivoire, il s'en faut de beaucoup qu'il ait pu sculpter tout ce qui existe sous son nom en Europe. Jamais ces Amours à grosse tête, à joues gonflées, à carnations bouffies, où l'on retrouve avec exagération tous les défauts de l'école de Rubens, ne sont sortis de ses mains. Ce n'est pas à cela que les études de l'antique et des tableaux du Titien, et les conseils de Poussin, pouvaient conduire un artiste de la valeur de François Flamand. Il existe de lui des œuvres authentiques de grande proportion, qui montrent de quelle manière il traitait les figures d'enfants. Nous citerons, dans l'église Sainte-Marie dell' Anima à Rome, ces deux enfants qui soulèvent une draperie afin de découvrir une inscription, et à Naples, dans l'église des Saints-Apôtres, ce bas-relief si finement sculpté, représentant une foule d'anges chantant les louanges du Seigneur [1]. Les électeurs de Bavière, grands amateurs des travaux en ivoire, ont recueilli, durant le dix-septième siècle, des ouvrages de tous les artistes en réputation à cette époque; nous croyons donc qu'on peut avec confiance regarder comme étant de François du Quesnoy quatre bas-reliefs appartenant aux Vereinigten Sammlungen, qui sont attribués à cet artiste [2]. Nous reproduisons

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. III, pl. IV et VI.

(2) Nos 11, 12, 14 et 15 du Catalogue de 1846. Ils font partie des moulages de Kreitmayer, de Munich.

deux de ces bas-reliefs dans la planche XXI de notre Album.

François du Quesnoy a également produit en ivoire des statuettes d'un style plus élevé. La statue de marbre de saint André, dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, et surtout celle de sainte Susanne, qui était à Notre-Dame de Lorette, démontrent qu'il pouvait atteindre avec succès aux grandes conceptions de la statuaire. Les Vereinigten Sammlungen de Munich possèdent une ravissante statuette de saint Sébastien qui lui est attribuée [1]. Il mourut à Rome en 1646.

Christoph Harrich (✝ 1630) sculptait de préférence des têtes de mort et des figures de jeunes filles accolées à des squelettes [2]. La Kunstkammer de Berlin conserve plusieurs pièces de cet artiste.

Georges Weckhard et Lobenigke se rendirent célèbres à peu près à la même époque par leurs ouvrages de tour. Le Grüne Gewölbe de Dresde renferme un grand nombre de coupes, de calices, de gobelets, de pyramides et de colonnes faites de la main de ces artistes. Mais Lobenigke s'adonnait aussi à la statuaire en ivoire : le même musée conserve de lui une statuette de Curtius [3].

Gérard Van Obstal, né à Anvers à la fin du seizième siècle, travaillait le marbre, le bronze et l'ivoire. Ayant acquis en Flandre une grande réputation, il fut appelé à Paris par le cardinal de Richelieu, et obtint une

(1) N° 249 du Catalogue déjà cité.

(2) M. L. von Ledebur, *Leitfaden für die Königliche Kunstkammer*; Berlin, 1844, s. 9.

(3) M. de Landsberg, Catalogue déjà cité, p. 19 et 22.

grande faveur. Il fut l'un des premiers membres de l'Académie des beaux-arts, créée en 1648, et l'on pourrait à bon droit le compter au nombre des artistes français. Il fit pour Louis XIV de belles sculptures en ivoire. On trouve dans les registres des comptes des bâtiments, au chapitre des dépenses diverses de l'année 1669 : « Aux héritiers de deffunct Girard Van Opstal, sculp- » teur, pour payement de quarante-quatre pièces de » sculpture, tant bas-reliefs, groupes, que figures de » marbre, bronze et d'yvoire..... 18,350 livres [1]. »

Le Musée du Louvre conserve cinq bas-reliefs de Van Obstal (d'environ vingt-huit centimètres de longueur sur seize de hauteur) découpés de manière à être appliqués sur un fond de velours ou d'ardoise [2] : ils représentent Silène couché, auquel un petit Amour donne à boire; trois Amours et un jeune satyre; deux centaures, dont l'un enlève une femme; un triton porté sur les eaux, tenant une naïade dont il écarte la draperie ; deux jeunes satyres attachant avec des liens une nymphe à laquelle un Amour offre des raisins. Ce dernier bas-relief et le second portent la signature de l'auteur. Un autre bas-relief de Van Obstal, représentant une femme trayant une chèvre que retiennent un enfant et un petit satyre, est conservé au Musée de Cluny. Ces compositions sont gracieuses et le dessin en est assez correct; on y reconnaît l'influence de l'école de Rubens, dont Van Obstal a su cependant éviter l'exagération. Le morceau d'ivoire le plus important qu'ait traité Van

(1) Nous empruntons cette citation aux excellentes *Notes d'un compilateur,* de M. le marquis DE CHENNEVIÈRES, que nous avons déjà citées.

(2) Nos 896 à 900 du Catalogue de M. DE LABORDE de 1853, déjà cité.

Obstal est un groupe reproduisant le sacrifice d'Abraham, qui était conservé dans le palais Volpi, à Venise. Les trois figures dont se compose le groupe, Abraham, Isaac et l'ange, ont près d'un mètre de hauteur, et la chèvre, complément nécessaire de cette scène, est presque de grandeur naturelle. On comprend que des figures d'une telle proportion ne pouvaient être prises dans un seul morceau d'ivoire, mais le torse, les bras et les jambes sont toujours d'une seule pièce. Ces figures sont presque nues, et des draperies exécutées en bois brun servent à dissimuler les points de jonction des différents morceaux d'ivoire. Cicognara, qui n'est pas indulgent pour les sculpteurs du dix-septième siècle, trouve la composition médiocre, les têtes dépourvues d'expression et les draperies d'un mauvais style. Il fait cependant l'éloge du modelé des torses, des bras et des jambes; c'est, dit-il, la correction de l'ensemble qui laisse à désirer [1]. Van Obstal mourut à Paris en 1668.

Leonard Kern de Nuremberg († 1663), qui florissait à Berlin, avait longtemps travaillé en Italie. Il sculptait le marbre, le bois et l'ivoire [2]. La Kunstkammer de Berlin possède de lui quelques bons ouvrages : une statuette représentant un jeune homme nu assis sur une corne d'abondance; un beau groupe d'Adam et Ève; une statuette d'Adam; un groupe de Vénus et l'Amour, et une statuette d'Hébé [3].

Angermann, qui est de la même époque, excellait à faire de petits squelettes. Le Grüne Gewölbe possède

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 443.
(2) *Idem*, t. III, p. 151.
(3) Nos 1725, 3253 à 3256 du Catalogue de ce Musée.

une pièce de ce genre de la main de cet artiste, portant la date de 1672 [1].

Lucas Faid'herbe naquit à Malines le 19 janvier 1617; il reçut les premières leçons du sculpteur Maximilien l'Abbé, son beau-frère, et en 1636 il entra dans l'atelier de Rubens. Là, il se mit à modeler sans relâche, d'après les dessins et les tableaux de son maître, qui gouvernait son imagination et lui faisait transporter d'un art dans un autre tous les caractères de son style. Il exécuta de la sorte un assez grand nombre de figures, de groupes et de bas-reliefs d'ivoire, ainsi que le constate une lettre de Rubens du 5 avril 1640. La fougue d'exécution, la richesse de détails qu'on admire dans les tableaux de ce grand artiste, on les rencontre dans les sculptures de son élève. A la mort de Rubens, on a trouvé dans sa maison plusieurs statuettes d'ivoire qui provenaient de Faid'herbe, et qui ont passé dans la collection de l'électeur palatin. Faid'herbe s'étant marié en 1640, s'établit définitivement dans sa ville natale. Il se mit à décorer l'église de Saint-Rombaut, et exécuta à Malines et dans plusieurs autres villes de la Belgique de grandes sculptures pleines de science et de naïveté, composées d'ordinaire à plusieurs plans en manière de tableaux. Il mourut en 1697 [2].

Il n'est pas douteux que la riche collection d'ivoires du roi de Bavière, conservée dans les Vereinigten Sammlungen, ne renferme des pièces de Faid'herbe,

(1) M. de Landsberg, *le Grüne Gewölbe*, p. 22.

(2) J. F. M. Michel, *Histoire de la vie de P. P. Rubens;* Bruxelles, 1771. — M. P. Lacroix, *Revue universelle des arts*, t. I, p. 270. — M. Alfred Michiels, *Rubens et l'école d'Anvers;* Paris, 1854, p. 544 et suivantes.

et que parmi les cippes qui reproduisent des scènes exécutées dans le style de Rubens, beaucoup ne puissent lui être attribués; mais une pièce qui plus qu'aucune autre nous semble devoir provenir de cet habile ivoirier, est un grand bas-relief (de cinquante-trois centimètres de hauteur sur vingt-neuf de largeur) représentant le Christ descendu de la croix [1]. C'est une grande composition où l'on trouve douze figures principales en haut-relief, et qui reproduit à peu près la fameuse Descente de croix de Rubens que l'on voit dans l'église d'Anvers, avec l'addition d'un groupe de la Vierge évanouie.

Barthel, Saxon, avait travaillé en Italie; il mourut à Dresde en 1674. Ses plus beaux morceaux sont des copie sde groupes antiques qui renferment généralement des animaux. On voit de cet artiste, au Grüne Gewölbe, un taureau conduit par un sacrificateur, d'après un antique de la villa Medici, et un cheval attaqué par un lion, d'après un groupe antique du palais Conservatori, à Rome [2].

Francis Van Bossiut, né à Bruxelles en 1635, est certainement l'un des plus habiles et des plus féconds sculpteurs en ivoire du dix-septième siècle. Il passa sa jeunesse et la plus belle partie de sa vie en Italie, et surtout à Rome, où ses productions étaient fort recherchées. Après y avoir acquis une grande réputation, il vint s'établir en Hollande. L'étude continuelle et l'observation attentive des admirables productions de la statuaire antique lui avaient rempli l'imagination de mille belles

(1) N° 261 du Catalogue de 1846, déjà cité.

(2) N[os] 329 et 330 du Catalogue; M. de Landsberg, *le Grüne Gewölbe de Dresde*; Dresde, 1845, p. 22 et 26.

idées. Sa manière libre, hardie et facile de travailler l'ivoire, qu'il maniait comme si c'eût été de la cire, la pureté de son dessin et la sagesse de ses compositions, doivent lui assigner un rang distingué parmi les sculpteurs [1]. Il ne peut cependant se défendre entièrement des défauts inhérents à l'art de l'époque où il a vécu; il se laisse aller parfois à reproduire des formes molles, maniérées et un peu vulgaires. Il a traité une foule de sujets sacrés et profanes, tant en ronde bosse qu'en bas-relief. Plus heureux que les autres artistes ivoiriers, il a trouvé un dessinateur habile, Barent-Graat, pour publier son œuvre, qui a été gravée en plus de cent planches par Mattys-Pool [2]. Les figures de Van Bossiut sont presque entièrement nues et traitées à la manière antique. Autant qu'on peut en juger d'après les dessins de Barent-Graat, les plus remarquables morceaux d'ivoire de ronde bosse de Van Bossiut sont : un Christ en croix, dont la tête, remarquable par l'expression de la souffrance et de la résignation, rappelle celle de Laocoon; le Christ mort, étendu à terre et soutenu par un petit ange, belle académie; un Mars; Hésione, fille de Laomédon, enchaînée à un rocher; une Flore et un Bacchus; et parmi les bas-reliefs, le Temps découvrant la Vérité; Vénus et Adonis; Jupiter en cygne avec Léda. Van Bossiut a également sculpté des figures en bois et produit de fort jolies terres cuites. Il mourut à Amsterdam en 1692.

Deux bas-reliefs d'ivoire, qui appartiennent à la

(1) CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 444.

(2) *A Amsterdam, chez Mattys-Pool, le Cabinet de l'art de la sculpture par le fameux sculpteur Francis van Bossiut, exécuté en ivoire ou ébauché en terre, gravées d'après les dessins de Barent-Graat, par Mattys-Pool.*

Kuntskammer de Berlin, dont l'un représente le crucifiement et l'autre un ermite, révèlent le nom de l'ivoirier Pfeifhofen, qui travaillait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il marquait ordinairement ses productions des sigles P. H. [1].

La famille Zich, de Nuremberg, a fourni des artistes en ouvrages de tour depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'au commencement du dix-huitième. Peter Zich avait eu l'honneur de donner des leçons à l'empereur Rodolphe II († 1612). Lorenz Zich († 1666), qui tenait de l'empereur Ferdinand III la charge de tourneur de la couronne, fabriquait, à l'imitation des Chinois, de ces boules mobiles renfermées les unes dans les autres. Stéphan, son fils († 1715), tout en continuant ce genre d'industrie, a fait des pièces plus remarquables : ce sont des yeux et des oreilles avec tout l'appareil de la vue et de l'ouïe. Le Grüne Gewölbe et la Kuntskammer conservent de ces deux artistes plusieurs pièces précieuses.

Raimund Falz, né en 1658 à Stockholm, pratiqua l'orfévrerie et la gravure sur médailles. Il fut employé à Paris par Louis XIV, qui le retint au prix d'une pension de douze cents livres. Appelé à Berlin par l'électeur Frédéric III, il y mourut en 1703. Il faisait des portraits-médaillons en ivoire. La Kunstkammer de Berlin en possède plusieurs avec sa signature [2].

Magnus Berg, ou Berger, né en Norvége en 1666, était un habile ivoirier, si l'on en juge par une très-belle

(1) Dr Kugler, *Beschreibung der in der K. Kunstkammer*; Berlin, 1838, s. 262.

(2) M. L. von Ledebur, *Leitfaden...*, s. 8.

coupe qu'on lui attribue, et que nous avons vue à la grande exposition de Manchester, en 1857. Le vase sur les pans duquel l'artiste a sculpté une chasse à l'ours est soutenu par une figure d'Atlas d'un fort bon style; le couvercle, décoré aussi de sujets de chasse, est surmonté d'une figure de Diane. Cette coupe [1] appartient à la reine d'Angleterre, et pour qu'on l'ait attribuée à Magnus Berger, artiste peu connu, il faut croire que quelque document conservé dans les archives de la reine a fourni cette indication. La Kunstkammer de Berlin conserve aussi de lui un bas-relief représentant la crucifixion et portant la date de 1690 [2]. Il mourut en 1739 [3].

Parmi les artistes les plus distingués de la fin du dix-septième siècle et du commencement du dix-huitième, il faut placer Balthasar Permoser, qui a laissé un grand nombre de très-beaux ouvrages. Né à Camarau en Bavière, en 1650, il étudia d'abord à Salzbourg, puis il passa en Italie, où il séjourna quatorze ans. Au commencement du dix-huitième siècle il se rendit à Berlin et fit pour le roi deux petites statues de marbre, Cupidon tenant son arc, et Hercule qui étouffe un serpent. Il alla ensuite s'établir à Dresde, où il mourut en 1732 [4]. Le Grüne Gewölbe est fort riche en productions de cet artiste, toutes remarquables par la pureté du dessin et le fini de l'exécution. Nous citerons entre autres une très-belle copie du groupe de l'Enlèvement d'une Sabine,

(1) Elle a été publiée dans un album ayant pour titre : *Choice examples of art.*

(2) N° 1800 du Catalogue de ce Musée.

(3) Dr Kugler, *Besch. der in der K. Kunstk.*, s. 263.

(4) De Landsberg, *le Grüne Gewölbe;* Dresde, 1845, p. 20.

d'après l'original de Jean de Bologne exposé sous la Loggia de' Lanzi, à Florence; un enfant dormant; un Jupiter et les quatre Saisons. Nous croyons qu'on doit lui attribuer deux groupes remarquables conservés dans les Vereinigten Sammlungen de Munich : Pluton enlevant Proserpine, et le centaure Nessus entraînant Déjanire [1].

Oelhafen, sculpteur de l'électeur palatin Jean Guillaume, est un des plus habiles et des plus féconds ivoiriers du commencement du dix-huitième siècle. Les Vereinigten Sammlungen possèdent une grande quantité de pièces provenant de cet artiste [2]. Ce sont des bas-reliefs, dont quelques-uns d'une grande proportion, comme un Mucius Scévola dans le camp de Porsenna, ovale de vingt-neuf centimètres sur soixante et un, et le Sacrifice d'Iphigénie, de quarante-huit centimètres sur seize. Ces bas-reliefs, dans lesquels Oelhafen introduit une foule de personnages, sont traités comme des tableaux à plusieurs plans. Les compositions de cet artiste sont sages, quoique compliquées; son modelé ne manque pas de correction, mais il a les défauts de l'école de son temps, défauts qu'il sait racheter par le charme qui règne dans ses ensembles; son travail est très-délicat.

Au commencement du dix-huitième siècle, Michel Daebler sculptait, pour pommes de canne, des groupes d'enfants et d'animaux. Ses compositions, souvent spirituelles, sont toujours d'une exécution soignée. La Kunstkammer de Berlin possède de lui une pomme de

(1) Nos 238 et 239 du Catalogue de 1846, déjà cité.

(2) Nos 7 à 10, 53, 72, 99, 101, 102, 104, 292 à 294, 311 à 313 du Catalogue de 1846, déjà cité.

canne, exécutée en 1690 pour l'électeur Frédéric III, où il a reproduit un groupe d'enfants très-remarquable par l'excellence du modelé et le fini de l'exécution, et un groupe représentant deux enfants accroupis [1].

Le nom de l'ivoirier P. Scheemackers nous est révélé par sa signature inscrite sur plusieurs bas-reliefs d'ivoire de la collection des Vereinigten Sammlungen [2], représentant de petits Bacchus jouant avec des enfants et de jeunes satyres. Ces compositions sont gracieuses et d'un dessin correct.

Simon Troger, de Haidhausen, en Bavière, fut protégé par l'électeur Maximilien III (1745 † 1777), pour lequel il fit beaucoup d'ouvrages. Ses travaux consistent principalement en groupes de personnages d'une assez grande proportion, de sorte qu'il employait pour la même figure plusieurs morceaux d'ivoire en les réunissant à l'aide de draperies et d'accessoires de bois brun. Les Vereinigten Sammlungen de Munich conservent de cet artiste un grand nombre de pièces, parmi lesquelles on doit remarquer le fratricide de Caïn et Samson étranglant un lion [3]. Le Grüne Gewölbe de Dresde possède un groupe de plus de soixante centimètres de hauteur représentant le sacrifice d'Abraham, pièce remarquable qui fut donnée à l'électeur de Saxe par Maximilien III [4]. Les groupes de Troger sont disposés avec art et d'un bel effet; le modelé de ses figures

(1) Nos 1745 et 3272 du Catalogue de ce Musée. — L. von Ledebur, *Leitfaden für die K. Kunstkammer*, s. 8.

(2) Nos 289, 297 et 301 du Catalogue déjà cité.

(3) Nos 220 et 222 du Catalogue.

(4) No 118 du Catalogue. — De Landsberg, *le Grüne Gewölbe*, p. 23.

ne manque pas de correction ; on peut lui reprocher parfois un peu de rudesse dans l'exécution. Il mourut en 1769.

Le Bavarois Krabensberger a imité le genre adopté par Troger, mais ses groupes sont en général de petite proportion ; il excellait à faire les bohémiens et les lazzaroni. Le Grüne Gewölbe possède plusieurs pièces de cet artiste.

Parmi les artistes ivoiriers allemands et flamands du dix-huitième siècle, il faut encore citer Mayer, qui a laissé un très-grand nombre de pièces dans les Vereinigten Sammlungen de Munich. Ce sont des bas-reliefs à sujets de sainteté, qui sont en général de petite proportion [1]. Ses compositions sont sagement disposées, le modelé de ses figures est correct ; on rencontre cependant dans quelques pièces des formes lourdes et des figures courtes. Les détails sont en général finement traités. Mayer s'adonnait aussi aux ouvrages de tour ; il existe dans la même collection un calice de sa main exécuté avec beaucoup d'art.

J. Christophe Bauer d'Ulm a laissé son nom sur un bas-relief représentant le corps du Christ soutenu par un ange et entouré des saintes femmes. Ce bas-relief appartient aux Vereinigten Sammlungen de Munich [2].

L. Chrounet a dans la même collection un ouvrage de tour élégamment ciselé, portant la date de 1746. Ce sont des boules superposées et évidées, qui sont portées sur un pied [3].

(1) N[os] 22, 23, 25, 28, 29, 39, 59, 66, 113, 277, 280 et 282 du Catalogue déjà cité.

(2) N° 47 du même Catalogue.

(3) N° 111 du même Catalogue.

Strauss a inscrit son nom sur deux pièces que conservent également les Vereinigten Sammlungen : un crucifix de cinquante-quatre centimètres de hauteur et une figure de ronde bosse représentant la Mater dolorosa [1].

Les frères François et Dominique Steinhart sont connus par un grand cabinet d'ébène incrusté d'ivoire, qui fait partie des meubles de la belle galerie du palais Colonna à Rome. Ils y ont reproduit en bas-relief le Jugement dernier de Michel-Ange, travail important (de cinquante centimètres de hauteur sur environ vingt-huit de largeur) qui occupe le milieu du meuble. Vingt-sept autres bas-reliefs, tant grands que petits, accompagnent cette partie centrale. Les sujets en sont tous empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament; ce sont des reproductions ou des imitations des fresques de Raphaël dans les loges du Vatican et des tableaux de différents peintres du seizième siècle. Les chapiteaux des colonnes qui séparent les sujets, les frises, les encadrements des bas-reliefs et de gros trophées d'armes antiques, sont également taillés en ivoire. C'est un gigantesque travail traité avec une incomparable adresse, mais qui se ressent du mauvais goût de l'époque où il a été exécuté. Les frères Steinhart ont, dit-on, travaillé trente ans à ce prodige de patience.

Melcher, de Nymphenbourg en Bavière, sculptait des objets de petite proportion de marbre et d'ivoire. Les Vereinigten Sammlungen conservent de cet artiste un Amour qui dort, de treize centimètres de hauteur,

(1) Nos 145 et 146 du Catalogue déjà cité.

exécuté en marbre blanc, le même sujet en ivoire et un buste du Christ de marbre [1].

J. C. L. Lück ou Luick, qui modelait la cire et sculptait l'ivoire, fut d'abord engagé par le duc de Mecklembourg-Strélitz; il passa ensuite en Russie, où il resta sept années; en 1737, il travaillait à Dresde, et il finit ses jours à Dantzig en 1780. Le Grüne Gewölbe possède de lui un crucifix de très-grande dimension et un bas-relief allégorique : l'Art en décadence [2]; la Kunstkammer de Berlin conserve deux bustes qui lui sont attribués [3].

André Feistenberger, qui doit appartenir à peu près à la même époque, a laissé son nom sur un bas-relief conservé dans les Vereinigten Sammlungen, représentant le Christ mort soutenu par deux anges. Le modelé est peu correct, les figures sont communes, les membres trop maigres, mais l'ivoire est bien travaillé [4].

A la fin du dix-huitième siècle, Krueger de Dantzig faisait des petites figures grotesques, telles que des bossus et des gueux ayant des boutons de diamant sur leur casaque. Le Grüne Gewölbe possède beaucoup de ces petites figures. Le chef-d'œuvre de cet artiste est une figurine conservée dans la collection du duc de Saxe-Gotha; elle représente Auguste II, roi de Pologne, à cheval.

(1) Nos 317, 320 et 363 du Catalogue déjà cité.

(2) De Landsberg, *le Grüne Gewölbe*, p. 24 et 26.

(3) N° 3303 du Catalogue de ce Musée. — L. von Ledebur, *Leitfaden für die K. Kunstk.*, s. 28.

(4) N° 262 du Catalogue déjà cité.

XII.

Ivoiriers français du XVIIe siècle et du XVIIIe. — Dieppe.

Parmi les statuaires de l'époque de Louis XIV qui se sont adonnés à la sculpture de l'ivoire, on doit citer Michel Auguier, renommé pour ses sculptures du Val-de-Grâce et de la porte Saint-Denis. En 1652, il commença un crucifix qu'il ne termina qu'en 1668 [1]. Le temps qu'il employa à cet ouvrage est une preuve qu'il ne s'occupa du travail de l'ivoire que par délassement. On voyait dans la curieuse collection d'Alexandre Lenoir un groupe d'ivoire exécuté d'après Michel Auguier : la Vierge assise portant l'Enfant Jésus sur ses genoux et ayant à ses pieds le petit saint Jean [2].

Le Geret excellait à sculpter les crucifix. Ses ouvrages en ce genre étaient très-recherchés [3]. Un très-beau Christ de cet artiste, de quarante-quatre centimètres de hauteur, existait en 1761 dans le cabinet de M. de Selle, trésorier de la marine. Le Christ, posé sur un fond de velours, était renfermé dans une très-riche bordure de bois sculpté [4], qui était sans doute de la main de Le Geret, car de Marolles le désigne comme sculpteur

(1) GUILLET DE SAINT-GEORGES, *Mém. hist. des ouvrages de sculpture de M. Auguier;* 1690. Nous empruntons cette citation aux *Notes d'un compilateur* de M. le marquis DE CHENNEVIÈRES, qui nous fourniront beaucoup de renseignements sur les ivoiriers français.

(2) *Catalogue des antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de M. le ch. Alex. Lenoir;* Paris, 1837, n° 190.

(3) FLORENT LECOMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et sculpture;* Bruxelles, 1702, t. III, p. 185.

(4) *Catalogue des effets curieux du cabinet de feu M. de Selle...*, par PIERRE REMY; 1761, p. 27.

en bois [1]. Ce Le Geret, qui travaillait le bois et l'ivoire, doit être celui qui sculpta pour les jardins de Versailles deux vases de marbre que l'on y trouve encore, et le même que Jean Le Geret, désigné dans les *Archives de l'art français* [2] sous le titre de maître sculpteur, et comme ayant marié sa fille, en 1669, à François Francar, peintre du roi.

Milet, ou Milé, de Dijon, s'était rendu célèbre par ses ouvrages de tour en ivoire; il s'établit en Flandre, où il obtint la protection du prince de Condé, qui s'y était retiré. Il mourut à l'âge de trente-sept ans [3].

Pierre-Simon Jaillot et Alexis-Hubert son frère, nés au petit village d'Avignon, près Saint-Claude en Franche-Comté, ou à Saint-Oyant-de-Joux, suivant de Marolles, doivent être rangés parmi les plus habiles ivoiriers du dix-septième siècle. Ils vinrent s'établir à Paris en 1657, et ne tardèrent pas à se distinguer par de beaux ouvrages qui furent très-recherchés. Simon Jaillot se rendit surtout célèbre par ses crucifix. « L'on y trouve tout ce » qu'on peut demander de savant et de dévot, dit » Florent Lecomte [4]; on peut dire que s'il donnait un » sujet d'étude aux uns, les autres n'y trouvaient pas » moins de sujets de méditation. » Alexis Hubert renonça après quelques années à la sculpture en ivoire, pour se livrer tout entier à l'exécution des cartes géographiques.

(1) MICHEL DE MAROLLES, *le Livre des peintres et graveurs;* édition Janet, Paris, 1855, p. 60.

(2) Documents, t. III, p. 174.

(3) D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. II, p. 215.

(4) *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et sculpture*, t. III, p. 186.

Son bel Atlas français, qui fut publié en deux volumes en 1700 et dédié à Louis XIV, aurait suffi pour illustrer son nom. Il mourut en 1712. Simon Jaillot s'occupa au contraire durant toute sa vie de la sculpture en ivoire. Un très-beau Christ mourant sur la croix lui valut son admission à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1661; mais il fut destitué, en 1673, pour s'être permis des invectives contre Lebrun et contre l'Académie. Il mourut en 1681, à l'âge de quarante-huit ans. D'Argenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris* [1], vante l'excellence de la sculpture en ivoire des deux frères Jaillot, et signale avec admiration un crucifix que l'on conservait à l'hôpital des Petites-Maisons. De Marolles s'exprime ainsi sur ces deux artistes:

L'un et l'autre Jaillot, deux admirables frères,
Du lieu de Saint-Oyant, dans la Franche-Comté,
Sur l'yvoire exprimant toute leur volonté,
L'animent par leurs mains sur des sujets contraires.
Par Simon on dirait que la matière endure;
Hubert la fait plier de la même façon;
De quelle utilité profite leur leçon?
Et qui peut mieux former une noble figure [2]?

La collection d'Alexandre Lenoir possédait un très-beau buste d'ivoire du célèbre peintre Charles Lebrun, sculpté par Jaillot d'après le marbre de Coysevox [3]. Un autre ouvrage de Simon Jaillot est connu par une gravure de son temps. C'était un bas-relief reproduisant le Christ en croix sur la montagne du Calvaire; au fond du paysage on voyait le temple et quelques monuments de

(1) Édit. de 1778, p. 358.
(2) *Le Livre des peintres et graveurs;* Paris, 1855, p. 48.
(3) Catalogue déjà cité, n° 188.

Jérusalem. Au premier plan des terrains sont gravés ces mots : SIMON JAILLOT INVENIT ET SCULPSIT IN EBORE. LICHERY PINXIT. J. MEINSELMAN SCULPSIT. « A en juger par cette » gravure, dit M. de Chennevières, je louerais le dessin » de Jaillot, qui est plus soigné, plus serré, plus dé- » licat, d'un goût de nature plus vrai et plus choisi » que celui des plus fameux d'alors et de Girardon lui- » même (1). »

Ceci nous amène à parler de cet artiste, auquel on attribue un grand nombre de crucifix d'ivoire, sans que rien puisse justifier cette attribution. Il est vrai que dans sa jeunesse François Girardon commença par sculpter des figures en bois pour les chapelles et les églises de Troyes, son pays natal, mais ce n'est pas une raison pour qu'il ait sculpté l'ivoire. Protégé par le chancelier Séguier, il fut envoyé à Rome pour s'y perfectionner, et Louis XIV lui accorda une pension de mille écus. Il est probable qu'étant alors dans une certaine aisance, il employa son temps à des choses sérieuses, suivant l'intention de ses bienfaiteurs. Revenu en France, il fut chargé de nombreux travaux de grande sculpture, qui ne durent pas lui laisser le loisir de travailler l'ivoire.

J. J. Dubois, dans la description qu'il a donnée de la collection Pourtalès-Gorgier (2), a cru devoir attribuer au sculpteur Jacques Sarazin un certain nombre des beaux ivoires qu'elle possède. Nous ne connaissons

(1) *Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire*, p. 27.

(2) *Description des objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et modernes de M. le comte Pourtalès-Gorgier*; Paris, 1842, p. 23 et suiv.

cependant aucun document qui puisse justifier cette attribution.

Jean Cornu, qui avait travaillé à Versailles, où l'on voit encore sa statue de l'Afrique et sa copie en marbre de l'Hercule Farnèse, avait appris les premiers éléments de la sculpture auprès d'un ouvrier en ivoire de Dieppe chez lequel son père, qui possédait un établissement dans cette ville, l'avait placé [1]. Il est donc probable que les premiers ouvrages de Jean Cornu furent exécutés en ivoire, mais les renseignements nous manquent absolument sur ce qu'il a pu faire en ce genre. Il mourut en 1710.

Voici la première fois que nous avons occasion de citer la ville de Dieppe, qui depuis quarante ans s'est acquis une grande réputation par ses ouvrages d'ivoire, et qui est bien certainement la ville où, de nos jours, on s'occupe le plus de travailler cette belle matière.

C'est donc le cas de rechercher les causes et l'origine de l'établissement des ivoiriers à Dieppe. Le plus ancien document que l'on ait à cet égard émane de Villaut de Bellefond, qui, dans la relation de son voyage aux côtes d'Afrique, fait en 1666, s'exprime ainsi : « Au
» mois de novembre 1364, les Dieppois équipèrent deux
» vaisseaux du port d'environ cent tonneaux chacun,
» qui firent voile vers les Canaries et arrivèrent vers
» Noël au Cap-Vert; de là ils coururent le sud-est,
» passèrent devant le cap de Moulé, et enfin ils s'arrê-
» tèrent à l'embouchure d'une petite rivière, près de
» Rio-Sestos, où est un village qu'ils nommèrent le
» Petit-Dieppe, à cause de la ressemblance du havre

(1) De Chennevières, *Notes d'un compilateur*, p. 11.

» et du village, situés entre deux costeaux; là ils ache-
» vèrent de prendre leur charge de morphi (ivoire) et de
» ce poivre appelé malaguette, et l'année suivante, 1365,
» à la fin de mai, furent de retour à Dieppe, ayant
» fait des profits qui ne se peuvent exprimer, n'ayant
» demeuré que six mois dans leur voyage. La quantité
» d'yvoire qu'ils apportèrent de ces costes donna cœur
» aux Dieppois d'y travailler, qui depuis ce temps
» ont si bien réussi qu'aujourd'hui ils se peuvent vanter
» d'être les meilleurs tourneurs au monde en fait
» d'yvoire. »

Il semblerait résulter de ce récit que dès la fin du quatorzième siècle le travail de l'ivoire aurait été cultivé à Dieppe, mais aussi qu'il était restreint aux ouvrages de tour. Si en effet les nombreuses sculptures en ivoire qui ont été faites en France au quatorzième siècle avaient été exécutées à Dieppe, si cette ville avait été alors, comme elle l'est aujourd'hui, le centre principal de la production de ces sculptures, on en trouverait quelque trace dans des documents écrits, et Dieppe aurait conservé dans ses églises des pièces de cette époque. Mais M. Vitet, qui, dans son *Histoire de Dieppe,* a rapporté la relation de M. Villaut de Bellefond [1], avoue qu'il n'a pu trouver dans cette ville aucun monument d'ivoire remontant au moyen âge, et que les plus anciens ouvrages qu'il ait pu y découvrir avaient été faits au dix-septième siècle. Il est vrai que les marchands de Rouen s'étant, au dire de Villaut de Bellefond, associés aux Dieppois dans leurs expéditions sur les côtes d'Afrique, on voit, dès 1507, la sculpture en ivoire

(1) M. Vitet, *Histoire de Dieppe,* t. II.

mentionnée dans les statuts des peintres sculpteurs imagiers de Rouen (1); mais nous avons appris par le *Registre des métiers* d'Étienne Boileau que bien antérieurement elle était cultivée à Paris. Le récit de notre voyageur aux côtes d'Afrique ne constate donc qu'une chose, c'est qu'à l'époque où il écrivait, les Dieppois étaient déjà fort renommés par leurs ouvrages de tour. Quant à la sculpture des statuettes et des bas-reliefs, elle était exercée dans différents pays, mais surtout à Paris. « Le » bombardement de Dieppe par les Anglais en 1694, dit » M. Vitet, porta un coup fatal à l'industrie des ivoi» riers, et la mode des porcelaines et des magots de la » Chine, qui devint bientôt générale, acheva de la » ruiner. Depuis le règne de Louis XV jusqu'en 1816 » environ, le débit de ces sortes d'ouvrages, qui jadis » était immense, ne fit que décroître et finit par se » réduire à rien. » Ce fut en effet depuis la Restauration que la sculpture en ivoire reprit faveur à Dieppe, et c'est dans cette ville qu'il faut chercher aujourd'hui les meilleurs artistes ivoiriers (2).

(1) Ch. Ouin-Lacroix, *Histoire des anciennes corporations d'arts et métiers de la capitale de la Normandie;* Rouen, 1850, p. 712.

(2) Parmi les sculpteurs ivoiriers de Dieppe qui méritent le nom d'artistes, disait M. Vitet dans son *Histoire de Dieppe* de 1833, il faut citer MM. Blard, Flammand et Thomas. M. Blard a au Louvre un vase d'ivoire, imitation du vase Borghèse, avec la date de 1833. A ces noms, il convient d'ajouter celui de Meugniot, dont le Louvre possède une étude de vieillard, avec la date de 1829. L'Exposition de 1855 a montré que l'art de la sculpture en ivoire était en progrès à Dieppe. Il faut citer parmi les meilleurs artistes qui de nos jours s'occupent de travailler l'ivoire, MM. Théodore et Auguste Blard, fils de l'auteur du vase qui est au Louvre, Graillon, Colette, Ouin, Larchelier, Sayot, Mignot, Augustin Moreau, Gelée, Vié, Norest et Thomas. On peut consulter sur les ivoiriers modernes de Dieppe, un opuscule de M. Barbier : *Esquisse historique sur l'ivoirerie;* Paris, 1857.

Il y a encore à Paris et dans quelques autres villes de France des artistes ivoiriers de talent [1]. L'Allemagne en possède aussi, mais qui se livrent, en général, à l'imitation des ouvrages anciens. C'est un genre d'industrie peu recommandable, dont profitent certains brocanteurs, qui depuis quelques années ont infecté les musées et les collections particulières de pièces fausses attribuées à l'antiquité ou au moyen âge, et que des amateurs trompés ont payées des prix considérables.

Mais nous n'avons pas à nous occuper de l'art moderne; revenons aux ivoiriers français de la fin du dix-septième siècle.

Jean-Baptiste Guillermin, né à Lyon, vint s'établir à Paris, où il s'acquit une grande réputation par ses ouvrages d'ivoire et de coco. Il sculptait aussi des crucifix, et Florent Lecomte en signale un de cinq pieds de haut qui était placé dans le chœur des dames de l'abbaye royale du Val-de-Grâce. Suivant le même auteur, Guillermin mourut en 1699 [2]. Mais il parait qu'avant sa mort cet habile ivoirier était venu s'établir à Avignon, car il a laissé dans cette ville une œuvre qui donne une haute idée de son talent. C'est un crucifix de soixante-dix centimètres de hauteur qui est conservé dans la chapelle de la Miséricorde. L'auteur de ce magnifique ouvrage y a inscrit son nom et l'a daté d'Avignon, 1659. Ce crucifix est fait d'une seule pièce d'ivoire, sauf les bras, qui sont ajoutés. « Vérité anatomique, sublimité de la pose,

(1) Nous avons déjà parlé de M. Simart, l'auteur de la Minerve imitée de celle de Phidias. On peut citer encore M. Belhoste, de Paris.

(2) FLORENT LECOMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et sculpture*, t. III, p. 197.

» expression poétique, perfection des détails, et jusqu'à » l'apparence de la circulation du sang, tout est là, » dit un auteur avignonnais [1]. On ne peut que ratifier ces éloges justement mérités : le crucifix d'Avignon est certainement l'un des plus beaux qui soient en France. Il existe à Vienne en Autriche, dans le cabinet de l'empereur, dit le même auteur, deux vases d'ivoire signés du nom de Guillermin, avec une date qui doit faire supposer qu'ils sont du même auteur que le christ de la chapelle de la Miséricorde. La collection Debruge Duménil possédait un très-beau crucifix, de quarante-deux centimètres de hauteur, signé des sigles I M G [2]. Le style et la belle exécution de ce crucifix le rapprochent de celui d'Avignon, et l'on peut l'attribuer à Guillermin. Il est vrai que Florent Lecomte ne désigne cet ivoirier que sous le seul prénom de Jean-Baptiste, mais il peut ne pas avoir connu tous ceux que celui-ci portait, et n'avoir indiqué que celui de ses prénoms qu'on lui donnait habituellement.

Joseph Villerme, de Saint-Claude en Franche-Comté, fut un des plus habiles ivoiriers français. Après avoir travaillé comme sculpteur aux Gobelins, à Paris, et avoir mérité les éloges de Lebrun, il alla s'établir à Rome, où il mourut vers 1720. Par un esprit de piété et d'humilité, il s'était consacré à ne faire que des crucifix. Pour mieux connaître la situation d'un corps attaché à la croix, il avait fait des études multipliées d'après nature. Mariette, à qui l'on doit ces détails, ajoute que pendant qu'il était à Rome, il avait vu dans l'atelier de Vil-

(1) Alph. Rastoul, *Tableau d'Avignon;* Avignon, 1836, p. 89.

(2) N° 234 de la *Description* déjà citée.

lerme plusieurs crucifix d'ivoire et de bois qui par la correction, le beau travail et la nouveauté des attitudes, lui avaient paru dignes de toute admiration. Le marquis Pallavicini en avait plusieurs dont il avait orné une galerie. Cependant peu de personnes s'étaient empressées de faire valoir le talent de Villerme. Il était peu heureux sous le rapport de la fortune; il trouvait sa consolation dans la religion, qu'il pratiquait avec ferveur en menant une vie très-austère [1].

M. de Chennevières, qui a examiné avec soin la belle collection d'ivoires que possède le prince Pallavicini, dans le palais Rospigliosi à Rome, n'a pu se décider à attribuer à Villerme aucun des crucifix qui y sont conservés. Il en signale un cependant d'environ quarante-huit centimètres de hauteur dont « les formes sont » pleines, belles et fortes, le modelé simple et grand, la » tête d'une beauté et d'une grâce pleines de noblesse. » Mais M. de Chennevières croit que ce bel ouvrage est italien [2]. Pourquoi Villerme, qui avait si longtemps travaillé à Rome et qui avait dû s'inspirer des bons modèles qu'il avait sous les yeux, n'aurait-il pas produit ce beau christ tout empreint du style italien? Il n'est pas probable que la famille Pallavicini se soit défaite de tous les ouvrages de Villerme si estimés de son temps, et auxquels un de ses membres avait consacré toute une galerie.

Le nom de l'ivoirier J. Cavalier nous est révélé par deux portraits-médaillons d'ivoire que conserve la

(1) MARIETTE, *Abecedario,* cité par M. DE CHENNEVIÈRES, *Notes d'un compilateur,* p. 30.

(2) *Notes d'un compilateur,* p. 33.

Kunstkammer de Berlin. L'un représente la reine Marie II d'Angleterre, et porte au dos cette inscription : CAVALIER F. LONDINI, 1690 ; l'autre renferme les bustes de l'électeur Frédéric III et de sa seconde femme Sophie Charlotte, avec les sigles I. C (1). M. Dussieux (2) signale parmi les artistes français qui ont travaillé à l'étranger, un sculpteur en ivoire du nom de Cavailer ou Cavalier qui se serait établi en Suède, et dont un portrait en ivoire, représentant le comte Christophe de Kœnigsmarck, existait dans le château de Skokloster. Il n'est pas douteux que cet artiste ne soit le même que l'auteur des portraits-médaillons de la Kunstkammer. Il faut conclure de ces divers renseignements qu'il était voyageur et avait séjourné en Angleterre, en Suède et en Allemagne.

Lacroix, né en Bourgogne, s'était établi à Gênes vers la fin du dix-septième siècle. Il s'y rendit célèbre par ses crucifix d'ivoire et de bois, qui étaient en général de petite dimension et n'excédaient guère trente centimètres. Cependant il en fit un d'une plus grande proportion pour le maître-autel de la brillante église de l'Annonciade (3). Nous n'avons vu dans cette église aucun christ d'ivoire, et M. de Chennevières, qui s'est particulièrement attaché à rechercher celui que Lacroix y avait laissé, n'a pu en découvrir la trace (4). Ratti, qui a fourni ces détails sur les travaux de Lacroix, en fait un bel

(1) Dr KUGLER, *Beschreibung der in der K. Kunstkammer*, p. 263.

(2) *Les artistes français à l'étranger*; Paris, 1856, p. 265.

(3) RATTI, *Delle vite de' pittori, scultori*; Genova, 1769, t. II, p. 327. — *Instruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*; Genova, 1780, p. 174.

(4) *Notes d'un compilateur*, p. 23.

éloge, et dit qu'ils étaient fort estimés par les meilleurs peintres de son temps.

David Le Marchand, de Dieppe, passa en Angleterre, où il s'adonna comme Cavalier à la sculpture des portraits-médaillons. Il mourut en 1726 (1).

Le nom de l'ivoirier Daloz est sauvé de l'oubli par la gravure d'un Christ en croix exécutée par Simonneau, et au bas de laquelle on lit : « Dédié à monseigneur Scipion » Jérôme Regon, évêque et comte de Toul, par son très- » humble et très-obéissant serviteur Daloz, sculpteur en » yvoir. »

M. de Chennevières, qui possède cette gravure, dit qu'elle donne l'idée d'un modelé savant et bien étudié, et qu'on pourrait croire ce christ dessiné avec soin par Lebrun (2).

Georges Petel, qu'à son nom nous devons croire Français, nous est connu par trois pièces signées de lui, qui sont conservées dans les Vereinigten Sammlungen de Munich : un bas-relief représentant saint Jérôme en contemplation devant un crucifix, et deux figures de ronde bosse, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme (3). Petel était un artiste de talent; son dessin est correct et ses têtes expressives; il travaillait l'ivoire avec finesse. A son style on doit le ranger parmi les artistes de la fin du dix-septième siècle ou du commencement du dix-huitième.

Nous devons aussi, d'après son nom, mettre au nombre des artistes français Jean-François Mansel,

(1) Note de Mariette rapportée par M. DE CHENNEVIÈRES dans ses *Notes d'un compilateur.*

(2) *Notes d'un compilateur,* p. 28.

(3) Nos 27, 250 et 252 du Catalogue déjà cité.

dont les Vereinigten Sammlungen possèdent un grand nombre de bas-reliefs. Ils reproduisent des enfants qui jouent, de jeunes satyres et des enfants portant le petit Bacchus, de jeunes Bacchus folâtrant avec des chiens et autres sujets de même nature. Les compositions de cet artiste sont gracieuses, les groupes en sont bien ordonnés, mais son dessin est peu correct et ses figures sont maniérées. Mansel est un imitateur du genre de Boucher; il doit avoir travaillé dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Nous terminerons cette liste des ivoiriers français du dix-septième et du dix-huitième siècle par les deux Rosset, François et Joseph, nés à Saint-Claude en Franche-Comté. Tous deux travaillèrent l'ivoire, mais Joseph est plus connu que François. Dans une exposition des objets d'art qui se fit au mois d'août 1844 dans les salles de l'hôtel de ville de Cambrai, on voyait plusieurs œuvres de Joseph Rosset : trois crucifix dont un de quarante-huit centimètres de hauteur, un buste de Voltaire et un buste de Montesquieu. Joseph Rosset excellait en effet à tailler en ivoire les bustes des hommes célèbres de son temps [1]. Les *Mémoires secrets* du continuateur de Bachaumont [2] parlent avec éloge d'un sculpteur en ivoire du nom de Rosset-Dupont, qui aurait été le premier à faire des bustes de Voltaire. Il est probable que ce Rosset-Dupont n'est autre que Joseph, puisque l'exposition de Cambrai a offert des bustes de philosophes taillés par celui-ci. Le Musée du Louvre possède une très-bonne statuette d'ivoire de sainte Thérèse, au pied

(1) M. DE CHENNEVIÈRES, *Notes d'un compilateur*, p. 35.
(2) *Mémoires secrets;* Londres, 1789, t. XXXIV, p. 7.

de laquelle on trouve écrit à la main le nom de Rosset père [1]. Ce Rosset père est-il Joseph ou François? Les renseignements nous manquent à cet égard.

XIII.

Utilité des collections d'ivoires. — Principales collections.

Les collections d'ivoires ont une très-grande importance; c'est en effet seulement par les sculptures en ivoire qu'il est aujourd'hui permis d'apprécier l'état de la sculpture dans l'empire d'Orient depuis Constantin jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs. Il en est à peu près de même pour la sculpture en Occident au moyen âge, jusqu'au douzième siècle. Si, à partir de cette époque, la sculpture monumentale est assez abondante pour fournir à l'histoire de l'art les matériaux dont elle a besoin, la sculpture en ivoire des siècles postérieurs du moyen âge présente cependant encore un très-grand intérêt. On y retrouve en effet les costumes, les armes, les instruments de musique, les ustensiles et le mobilier civil et religieux de ces temps reculés. Aujourd'hui qu'on s'est mis à restaurer les églises du moyen âge, et qu'avec raison on veut rétablir les décorations intérieures, les bas-reliefs, les peintures murales et les vitraux, dans le style de l'époque où ces édifices ont été élevés, les petits tableaux d'ivoire doivent fournir aux sculpteurs et aux peintres d'utiles enseignements et des modèles dont il est bon qu'ils s'inspirent. Nous ne voulons pas dire qu'ils doivent imiter l'incorrection du dessin qu'on y rencontre souvent; mais en mariant aux idées de ces vieux temps

(1) Collection Sauvageot, n° 235 du Catalogue de M. Sauzay, de 1861.

l'habileté des écoles actuelles, ils arriveront à produire des œuvres irréprochables, au point de vue de la science du dessin et de l'archéologie.

Paris pourrait être mis en possession du plus beau musée de sculpture en ivoire des anciens temps ; malheureusement ces curieuses sculptures sont dispersées de différents côtés, et même cachées aux yeux du public. Ainsi le département des manuscrits de la Bibliothèque impériale conserve un certain nombre de sculptures byzantines et de sculptures du moyen âge, œuvres très-précieuses qui décorent pour la plupart la couverture de certains manuscrits ; elles sont restées presque toutes pendant bien des années enfouies dans des cartons, et ce n'est que depuis peu de temps qu'elles sont exposées dans des vitrines, le jour de la semaine où le public est admis à visiter la galerie des manuscrits. Le cabinet des médailles possède aussi des ivoires anciens qui ne présentent pas moins d'intérêt. Ainsi, dans le même établissement, voilà des ivoires répartis dans deux localités qui sont situées à des distances assez éloignées l'une de l'autre. Le Musée du Louvre et le Musée de Cluny ont, chacun de leur côté, une assez grande quantité de belles sculptures en ivoire du moyen âge, tant byzantines qu'occidentales, mais toutes ces pièces ainsi dispersées sont loin de présenter le même intérêt que si elles étaient réunies. Les musées ont non-seulement pour but d'offrir aux artistes de beaux modèles, mais encore de retracer, par des spécimens suffisants, l'histoire de l'art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Ce n'est que dans les sculptures en ivoire, nous le répétons, qu'on peut se former une

idée exacte de l'art de la sculpture et même de l'art en général, depuis le cinquième siècle jusqu'au treizième, tant dans l'empire d'Orient qu'en Occident. On peut juger par là quel immense intérêt il y aurait de réunir au Louvre les ivoires du cabinet des médailles, de la Bibliothèque impériale et du Musée de Cluny. Il n'est pas possible, il est vrai, de faire sortir les manuscrits de la Bibliothèque impériale, où ils sont à leur place, ni de leur enlever leurs couvertures d'ivoire; mais des moulages bien faits pourraient remplacer au Louvre les ivoires de ces couvertures de livres, qui seraient d'ailleurs exposés au grand jour, aux yeux du public, dans une des salles du palais Richelieu. On réunirait ainsi dans le Musée du Louvre tous les éléments propres à retracer l'histoire de la sculpture en Orient et en Occident pendant tout le cours du moyen âge.

Le Musée chrétien de la Bibliothèque vaticane possède quelques beaux ivoires byzantins et occidentaux des anciens temps.

L'ancienne collection Fejervary, qui appartient aujourd'hui à M. Joseph Mayer, de Liverpool, en a aussi quelques beaux spécimens. Cette collection est plus importante que celle du Musée britannique, et cependant il est en possession de plusieurs pièces remarquables que nous avons eu l'occasion de citer.

Quant aux sculptures du seizième siècle et du dix-septième, les musées de Paris en possèdent à peine quelques spécimens; c'est en Italie et surtout en Allemagne qu'on en trouvera les plus riches collections.

Les palais des princes romains renferment presque tous de belles pièces d'ivoire sculpté; nous citerons no-

tamment le palais Rospigliosi au prince Pallavicini, et les palais Corsini et Doria. Mais, en Italie, c'est Florence qui possède la plus complète réunion d'ivoires du seizième siècle, et surtout du dix-septième. Ils étaient autrefois conservés dans le Palais-Vieux, ils ont été transportés au palais Pitti. Parmi les cent cinquante pièces environ dont se compose ce musée, nous signalons surtout à l'admiration des amateurs un groupe représentant le Christ sur la croix, au pied de laquelle se tiennent la Mère du Sauveur, l'une des saintes femmes et saint Jean : le Christ n'a pas moins de quatre-vingt-cinq centimètres de hauteur. Viennent ensuite une petite figure de la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras; une autre statuette de la Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean, au bas de laquelle on voit les armes de la famille des Médicis; deux figures, l'une du Christ, l'autre de saint Sébastien, d'environ trente centimètres de hauteur; une autre figure de saint Sébastien auquel un ange apporte la palme du martyre; Curtius, statuette équestre; les quatre Saisons, statuettes de douze centimètres de hauteur, d'un admirable travail; un Apollon et une Vénus de vingt-cinq centimètres; un David, de même hauteur environ, tenant à la main la tête de Goliath: cette statuette est élevée sur une colonne dont le fût et la base sont enrichis de bas-reliefs empruntés à l'histoire de David; un bas-relief d'environ soixante centimètres de hauteur sur trente de largeur, représentant la naissance de Jésus; et à côté de ces belles productions, une grande quantité de coupes et de vases de toute sorte décorés d'ornements et de fleurs sculptés en relief.

Le musée du Grüne Gewölbe, à Dresde, renferme à

peu près cinq cents pièces d'ivoire, tant sculptées que faites au tour. Il n'y a là que très-peu de monuments du moyen âge; mais la collection abonde en œuvres du seizième et surtout du dix-septième siècle. On y trouve de magnifiques vases de différentes formes sculptés en haut-relief, et de très-belles statuettes sorties des mains de Permoser, de Barthel, de Simon Troger, et des autres artistes les plus en renom de ces époques.

Les Vereinigten Sammlungen de Munich possèdent quelques ivoires du moyen âge et ne sont pas moins riches que le Grüne Gewölbe en productions du seizième et du dix-septième siècle; nous avons eu l'occasion de citer un assez grand nombre de pièces de ce riche musée. Nous devons surtout appeler l'attention des amateurs sur sa riche collection de groupes et de statuettes de ronde bosse, de trente à quarante centimètres, parmi lesquels nous avons surtout remarqué un guerrier romain tirant l'épée; une Vénus; Lucrèce; Hercule tuant l'hydre; Bacchus tenant une coupe; Pluton ravissant Proserpine; le centaure Nessus enlevant Déjanire; Hercule sa massue sur l'épaule; Méléagre; Hercule combattant le lion de Némée [1]. Nous ne devons pas oublier non plus un grand bas-relief ovale (de soixante centimètres de largeur sur quarante-huit de hauteur) représentant le Festin des dieux dans l'Olympe; il y a là plus de soixante figures : celles du devant sont en très-haut relief. C'est un ouvrage italien de la fin du seizième siècle [2]. Nous reproduisons dans la planche XXII

(1) Nos 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241 et 243 du Catalogue déjà cité.

(2) No 300 du Catalogue déjà cité.

de notre Album un très-beau vase appartenant à cette collection.

Le Trésor impérial, à Vienne, conserve aussi des sculptures en ivoire d'un grand mérite. Nous pouvons signaler les statues équestres, de près de cinquante centimètres de hauteur, des empereurs Léopold Ier et Charles VI; une grande quantité de vases sculptés en haut-relief, et dont plusieurs sont élevés sur une tige composée de figures de ronde bosse d'une belle exécution, et un crucifix que sa beauté a permis d'attribuer à Benvenuto Cellini.

La Kunstkammer de Berlin, quoique moins riche que les collections de Dresde, de Munich et de Vienne, possède encore de très-beaux ivoires. Nous y avons remarqué surtout un bassin avec son aiguière, sur lesquels sont reproduits en relief des scènes de chasse : c'est un gracieux travail d'Augsbourg, du dix-septième siècle (1).

Un assez grand nombre de collections particulières renferment de beaux ivoires. Il serait difficile de les indiquer toutes; mais nous ne pouvons passer sous silence celle que possédait le prince Pierre Soltykoff, bien qu'elle soit aujourd'hui dispersée; c'était bien certainement la plus remarquable de toutes. Là, toutes les époques et toutes les écoles étaient représentées par des pièces d'une grande importance. Grâce à l'inépuisable complaisance du prince, notre Album s'est enrichi de plusieurs reproductions d'ivoires qui appartenaient à ce riche musée.

(1) Nos 1853 et 1890 du Catalogue de cette collection.

§ II.

SCULPTURE EN BOIS.

I.

Dans l'antiquité et chez les Grecs du Bas-Empire.

Le bois a été, après l'argile, la première matière employée dans la sculpture. L'art de le travailler pour en former des statues était attribué par Pline à Dédale [1], dont l'existence est reportée au quatorzième siècle avant l'ère chrétienne. Smilis, contemporain de Dédale, et Endéus, son élève, avaient taillé des statues de bois qu'on voyait encore du temps de Pausanias [2]. Callon d'Égine, qui vivait dans le sixième siècle avant Jésus-Christ, et Canachus dans le cinquième, sont encore cités par les anciens auteurs comme ayant sculpté des statues de bois [3]. Il est à croire cependant que dès qu'on eut appris à tailler le marbre et à fondre les métaux, les statuaires de talent abandonnèrent le bois pour des matières plus précieuses et plus durables. Le bois, réservé pour les statuettes destinées à l'intérieur des habitations, pour les meubles et les objets usuels, fut sculpté en grande abondance par la main d'artistes secondaires, mais souvent fort habiles.

Les tombeaux nous ont conservé une innombrable quantité de monuments de la vie privée des Égyptiens, qui, bien antérieurement aux Grecs, avaient pratiqué

(1) *Natural. hist.*, lib. VII, § 57.

(2) Pausanias, *Voyage en Grèce*, liv. II et VII. — Winckelmann, *Hist. de l'art dans l'antiquité*, liv. I, ch. ii, et liv. VI, ch. i.

(3) Pausanias, liv. II, ch. xxxii et x.

toutes les branches de l'art ; parmi ces monuments, un grand nombre étaient de bois sculpté. Tous les musées de l'Europe en ont de beaux spécimens : le Louvre en conserve dans tous les genres. Nous citerons parmi les plus remarquables une jolie figurine de bois représentant une femme vêtue d'une longue robe collante ; une figure en bois de cèdre d'un homme qui porte un panier ; une figurine d'une jeune fille nue tenant sur son bras gauche un chat et se peignant de la main droite ; des pieds de lits, de tables et de fauteuils reproduisant des pieds de lions, de taureaux ou de gazelles ; des bras de fauteuils décorés de têtes d'oies, de gazelles ou de bouquetins ; un peigne orné d'un bouquetin qui met un genou en terre ; divers sceptres ou attributs terminés, d'un bout, par une main, et de l'autre par une tête d'épervier ; des aiguilles de tête ornées d'un singe assis ; des boites de toilette ayant pour motif une jeune femme nue, allongée comme en nageant, et tenant dans ses mains une oie du Nil ; enfin, des cuillers de toilette dont les manches reproduisent des sujets très-variés, entre autres un esclave portant une cruche, une jeune fille qui joue du luth, un chien qui tient une coquille dans sa gueule [1].

L'Assyrie a fourni aussi un bon nombre de monuments de la vie privée en bois sculpté.

Il n'est pas douteux qu'on n'ait sculpté le bois dans l'empire romain, mais les terres humides de l'Europe n'ont pas pu, comme les terres brûlées de l'Afrique, préserver de la destruction de minces objets de bois.

[1] Salle civile, armoires A, K, D, et vitrines G, M et N.

Si les monuments nous font défaut, quelques textes subsistent pour nous apprendre que la sculpture en bois y était en honneur.

En effet, une loi exemptait de toute imposition personnelle les sculpteurs en bois qui produisaient des figures d'hommes et d'animaux [1]. Un auteur grec anonyme, qui a écrit sur les antiquités de Constantinople, parle aussi d'un bas-relief de bois que Constantin le Grand avait fait placer dans le Forum [2].

Nous avons dit que la grande sculpture avait été à peu près abandonnée dans l'empire d'Orient depuis Léon l'Isaurien. La sculpture en bas-relief de petite proportion continua à être cultivée; mais il est à croire que l'ivoire obtint, jusqu'au quatorzième siècle, la préférence pour les pièces à l'usage de la vie privée. Nous avons pu, en effet, signaler un assez grand nombre de plaques d'ivoire sculptées par des artistes grecs depuis le huitième siècle jusqu'à la fin du treizième; mais nous ne connaissons aucune sculpture byzantine en bois qui soit antérieure à cette dernière époque.

Au quatorzième siècle, la rareté de l'ivoire amena sans doute les sculpteurs grecs à se servir du bois. Nous pouvons signaler, à partir de ce moment, des monuments de sculpture religieuse exécutés en bois. Nous citerons d'abord une très-belle croix sculptée à jour sur les deux faces, qui appartenait à la collection Debruge Duménil. Des inscriptions grecques, gravées en relief, donnent

(1) L. II, Cod. Theod. ap. *Not. dignit. imp. Rom. et in eam* Panciroli *Commentarium;* Lugd., 1608, p. 197.

(2) *Breves enarrationes chronographicæ,* ap. Banduri, *Imperium orientale; Ant. Const.,* lib. V; Par., 1711, p. 84.

l'explication de chacun des sujets, fort nombreux, qui s'y trouvent reproduits, et le savant helléniste M. Hase, qui les a déchiffrées, a pensé, à l'inspection des caractères, qu'on devait assigner à ce monument la date du quatorzième siècle [1]. A côté de cette croix il en existait une autre, également sculptée à jour et portée sur une tour octogone, dont toutes les faces ne présentaient pas moins de quarante-huit bas-reliefs. Une inscription grecque, gravée en intaille, apprenait que cette croix avait été terminée en 1567 par Georges Lascaris [2].

Il existe encore dans les collections un assez grand nombre de sculptures grecques taillées et découpées à jour; mais elles sont toutes, comme les deux croix de la collection Debruge, de l'époque de la décadence. Les artistes qui les ont faites avaient complétement renoncé à donner carrière à leur imagination, et ils ont tous suivi un patron adopté par l'usage. Le dessin, à partir du treizième siècle, devint de plus en plus médiocre, et il est difficile de déterminer la date de ces ouvrages, qui se ressemblent tous. Ils tirent leur principal mérite de la finesse extrême de leur exécution : ce sont des œuvres de patience plutôt que des travaux d'art; ils sont cependant encore fort recherchés. Depuis la chute de l'empire d'Orient, on a fait beaucoup de ces sculptures à jour au mont Athos, et même en Russie, et

(1) Jules Labarte, *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil,* n° 2, p. 413. Cette croix a été adjugée 1035 francs à la vente de la collection Debruge, en 1850.

(2) *Idem*, n° 39, p. 417. Elle a été adjugée 612 francs à la vente de la collection Debruge.

il est souvent fort difficile de distinguer les productions modernes ou peu anciennes de celles qui sont antérieures à la domination des Turcs.

II.

Au moyen âge en Occident.

En Occident, jusque vers le milieu du treizième siècle, on s'occupa peu de sculpter le bois.

Il est certain qu'on a construit des meubles de bois durant les deux premières périodes du moyen âge, mais on préférait les décorer par des peintures ou les couvrir de riches étoffes plutôt que de les enrichir de sculptures [1]. L'or, l'argent et l'ivoire avaient la préférence pour les statuettes et les bas-reliefs de sainteté destinés aux autels ou à l'intérieur des appartements. On pourrait croire, il est vrai, que si les monuments nous font presque entièrement défaut, c'est qu'ils ont péri; mais la rareté des textes mentionnant des sculptures en bois vient démontrer que la vileté de la matière avait fait négliger le bois pour les ouvrages d'art. Nous ne trouvons à mentionner qu'un bas-relief de bois de cyprès qui existait en 831 dans le trésor de l'abbaye de Saint-Riquier [2], et un groupe de bois peint reproduisant le Christ en croix avec la Vierge et saint Jean, que fit faire, à l'abbaye de Saint-Bertin, l'abbé Simon, qui avait obtenu en 1176 le gouvernement de cette communauté [3]. L'histoire du monastère de Vézelay fait encore

(1) Viollet-le-Duc, *Dictionn. raisonné du mobilier français*, p. 4.

(2) *Chronicon* Hariulfi *monachi S. Richarii Cent.*, ap. d'Achery *Spicilegium*, t. IV, p. 419.

(3) *Cartularium Sithiense*, pars iii, § 22, p. 343, publié par Guérard, *Collection des Cartulaires*, t. III.

mention d'un moine sculpteur en bois du nom de Lambert, qui y vivait en 1165 [1].

Mais dès le milieu du treizième siècle le bois devint fort en vogue en France, en Italie et en Allemagne, et fournit aux sculpteurs des matériaux abondants, dont ils surent tirer un grand parti pour ciseler des portes, des retables, des stalles, avec une admirable délicatesse et une complication étonnante de détails. Des statues, même de grande proportion, furent taillées dans des pièces de bois de chêne, dont la dureté se prêtait parfaitement à ce travail. La vignette qui ouvre le chapitre donne la reproduction d'un dossier de selle qui a dû appartenir à un chevalier compagnon de saint Louis. C'est une pièce d'un dessin très-correct et d'une grande élégance, qui donne une haute idée de l'habileté des artistes ornemanistes du treizième siècle [2]. Le goût pour la sculpture en bois fut encore plus prononcé au quinzième siècle. Les textes et un assez grand nombre de monuments encore subsistants viennent en fournir la preuve.

Les comptes et les inventaires royaux nous font voir que les sculptures en bois étaient jugées dignes de figurer dans le trésor des princes. Charles V en possédait plusieurs pièces. On lit en effet dans l'inventaire de son trésor : « Ung grand tableau de bois à quatre chapi» teaulx, où est Nostre-Seigneur, Nostre-Dame, saint

(1) *Hist. Vizeliac. monast.*, ap. d'Achery *Spicilegium*, t. II, p. 551.

(2) Cette pièce, qui appartenait à la collection Debruge, n° 1 du Catalogue déjà cité, avait été adjugée, à la vente de cette collection, à M. Evans moyennant 1035 francs; lorsqu'on a vendu la collection de cet amateur, en 1863, elle a été adjugée à M. Dutuit, de Rouen, pour 2000 francs.

» Jehan et saint Jehan l'Évangéliste; — ung image de » Nostre-Dame de boys de quatre piez de long; — ung » tableaux de bois de six pièces istoriez; — ung image de » Nostre-Dame de boys tenant son enfant à sénestre; — » ung tableaux de boys de quatre pièces que Girard d'Or- » léans fist [1]. » Cet artiste était non-seulement sculpteur, mais peintre; il vivait sous le roi Jean; son nom figure ainsi dans les comptes d'Étienne de la Fontaine, argentier de ce prince pour l'année 1451 et le premier semestre de 1452 : « Une aune de veluau baillé à maistre » Girard d'Orléans, paintre, pour couvrir deux chaires » pour madame la Dauphine, l'une pour atourner, l'autre » pour lever [2]. » Il pourra paraître singulier de voir un peintre se charger de faire couvrir deux fauteuils, mais au moyen âge les artistes attachés à la maison des rois et des princes faisaient un peu de tout. Girard avait sans doute enrichi les deux chaires de peintures et s'était chargé de les livrer entièrement terminées.

On lit encore dans un inventaire des joyaux et de l'argenterie du roi Charles VI, daté de 1418 : « Un » cruxefilz de bois sur un arbre vert brossonné; — un » image de bois de Nostre-Dame qui tient son enfant par » le pié; — un image de saint Jehan, de bois, tenant » un livre; — uns tableaux de bois de cinq pièces, et » y a une pitié ou millieu [3]. »

(1) *Inventaire des meubles et joyaulx du roi Charles le Quint, commancé le 21 janvier 1379*, Ms., Bibl. imp., n° 8356, fol. 186, 188, 209, 213 et 232.

(2) *Compte de Estienne de la Fontaine, argentier du roi, de 1351 à 1355*, Ms., Arch. de l'Emp., KK. 8, fol. 131.

(3) *Inventaire de tous les joyaulx et vaisselle d'or et d'argent et autres du 4 septembre 1418*, Ms., Arch. de l'Emp., KK. 39, fol. 25 et 26.

mention d'un moine sculpteur en bois
Lambert, qui y vivait en 1165 [1].

Mais dès le milieu du treizième siècle
fort en vogue en France, en Italie et en
fournit aux sculpteurs des matériaux abo
ils surent tirer un grand parti pour cisel
des retables, des stalles, avec une admiral
et une complication étonnante de détails.
même de grande proportion, furent taill
pièces de bois de chêne, dont la dureté se
tement à ce travail. La vignette qui ouv
donne la reproduction d'un dossier de s
appartenir à un chevalier compagnon de
C'est une pièce d'un dessin très-correct et
élégance, qui donne une haute idée de
artistes ornemanistes du treizième siècle
pour la sculpture en bois fut encore plus
quinzième siècle. Les textes et un assez g
de monuments encore subsistants viennent
preuve.

Les comptes et les inventaires royaux m
que les sculptures en bois étaient jugées d
rer dans le trésor des princes. Charles V
plusieurs pièces. On lit en effet dans l'inve
trésor : « Ung grand tableau de bois à
» tenaulx, où est Nostre-Seigneur, Nostre-

[1] *Hist. Vizeliac. monast.*, ap. D'ACHERY *Spicilegium*
[2] Cette pièce, qui appartenait à la collection Debru
logue déjà cité, avait été adjugée, à la vente de ce
M. Evans moyennant 1035 francs; lorsqu'on a vend
cet amateur, en 1863, elle a été adjugée à M. Dutuit
2000 francs.

On trouve encore dans les églises et dans les musées quelques statues de bois, françaises, du quatorzième siècle et du quinzième. Le Musée de Cluny conserve entre autres une statuette de saint Louis de soixante-six centimètres de hauteur, qu'on dit provenir d'un retable de la Sainte-Chapelle du Palais, et une statue de sainte Madeleine, de plus d'un mètre de hauteur, qui appartenait antérieurement à la collection Debruge Duménil (1).

Les ducs de Bourgogne donnèrent, comme les rois de France, des encouragements à la sculpture en bois. Plusieurs artistes flamands, leurs sujets, se rendirent célèbres en ce genre de travail. En 1391, Philippe le Hardi fit faire par Jacques de Baerze, sculpteur flamand, deux retables pour l'ornement de l'église qu'il avait fondée à Champmol-lez-Dijon. Ces deux retables ou tableaux d'autel se ferment à volets; ils ont un mètre soixante-deux centimètres de hauteur, leur largeur est de deux mètres soixante centimètres. Étant ouverts, ils offrent chacun cinq mètres vingt centimètres de développement. Après avoir été restaurés convenablement, ces beaux spécimens de la sculpture du quatorzième siècle ont été placés dans le Musée de Dijon (2). Chacun de ces retables reproduit trois sujets en figures de ronde bosse; les vêtements des personnages sont enjolivés de feuillages d'or bruni sur un fond rehaussé de diverses couleurs. Dans le premier, l'artiste a représenté au centre la scène de la crucifixion, à gauche l'adoration des mages, à droite la mise du Christ au tombeau; dans le second, au centre, le supplice de l'impératrice, femme

(1) Nos 1964 et 1965 du Catalogue de 1861.

(2) Nos 711 et 712 du Catalogue de 1842.

de l'empereur Maxime, en présence de sainte Catherine d'Alexandrie, sujet traité d'après le récit de la Légende dorée, à gauche la décollation de saint Jean-Baptiste, et à droite la tentation de saint Antoine. Tous ces sujets sont sagement composés : les figures ont des mouvements justes, et les visages, de l'expression; les plis des vêtements sont disposés avec art; tout annonce que l'artiste avait étudié la nature. Ces beaux ouvrages ne sont pas inférieurs à la plupart des travaux des artistes italiens du quatorzième siècle. Les sujets sont placés au-dessous de décorations, dans le style ogival, très-finement traitées. L'intérieur de chaque battant des volets est orné de cinq figures de saints de quarante et un centimètres de hauteur.

Les archives de Louvain ont fourni le nom d'un autre sculpteur en bois appartenant à la Flandre, Claës de Bruyn. Il fit en 1422, pour l'église de la ville, une statue de la Vierge qui fut peinte et dorée suivant l'usage généralement pratiqué au quatorzième siècle et au quinzième [1].

Les noms de deux autres artistes flamands, Henri et Guillaume, qui vivaient à la même époque, nous sont donnés par une inscription qu'ils ont laissée sur les armoires de la sacristie de l'église Saint-François de Ferrare, qu'ils enrichirent de sculptures en 1443 [2].

Malgré la magnificence déployée par Philippe le Bon, ce fastueux duc de Bourgogne ne dédaignait pas les statuettes de bois sculpté. Dans l'inventaire de ses joyaux

(1) Arch. de Louvain, citées par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. CXIV.

(2) « Hoc opus fecerunt duo Alemani de partibus Brabantiæ, S. Henricus, et Guillelmus, 1443. » CICOGNARA, *Storia della scultura*, t. II, p. 196.

d'or et d'argent, on rencontre un groupe ainsi décrit: « Ung ymage de Nostre-Dame, de boys, assise, et deux » anges de boys aux II costez, l'un tenant une harpe et » l'autre une vielle, seant sur ung entablement de boys, » à clerevoyes, bordé de noir, que soustiennent IIII lions » de boys (1) »; et ce groupe de figures de bois est compris dans le chapitre des « ymages d'or et d'argent ». Il fallait bien que le mérite de la sculpture lui eût valu un pareil honneur.

La sculpture en bois a été fort en vogue en Italie depuis le milieu du quatorzième siècle jusqu'à la fin du quinzième, et nous pouvons signaler un assez grand nombre d'artistes qui se sont adonnés à ce genre de travail. L'inventaire du Dôme de Sienne, dressé en 1467, constate qu'il existait plusieurs groupes et statues de bois dans l'église. Dès 1362, Francesco del Tonghio avait enrichi les stalles du chœur de grandes figures de ronde bosse disposées dans des niches élégantes. Ce travail fut continué par son fils Giacomo. Ces stalles existent encore (2). La chapelle du palais public de Sienne conserve aussi de la même époque une lampe de bois sculpté d'un dessin délicieux, enrichie de charmantes figurines qui pourraient bien avoir été faites par Francesco ou par son fils. M. Didron a donné dans les *Annales archéologiques* la gravure de cette jolie pièce (3).

(1) *Inventaire des joyaulx d'or et d'argent, reliques, aournemens et autres choses de chapelle appartenans à M. S. le duc de Bourgogne... du* XIIe *jour de juillet l'an mil* CCCC. *et vingt*, publié par M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, p. 238.

(2) *Inventario del Duomo e dell' opera di Sancta Maria di Siena cominciato a dì* X *aprile* M. CCCC. LXVII, Ms., Archives du Dôme de Sienne, livre Ier des Inventaires de 1420 à 1481, in-folio.

(3) T. XVI, p. 5.

Au commencement du quinzième siècle florissait, à Sienne, un habile sculpteur en bois, maître Francesco, fils de Domenico di Valdambrino. Il fit en 1409, pour le Dôme, quatre statuettes des saints patrons de l'église : S. Sano, S. Savino, S. Crescenza et S. Vetorio. Ces statuettes, qui portaient des coffrets renfermant des reliques, étaient sur le maître-autel [1].

A peu près à la même époque, deux grands artistes, Brunelleschi, le constructeur de la coupole de la cathédrale de Florence, et le célèbre sculpteur Donatello, sculptaient chacun de leur côté un crucifix de bois. Celui de Brunelleschi fut placé dans l'église de Santa-Maria Novella, à Florence; celui de Donatello, dans celle de Santa-Croce, de la même ville, où on le voit encore [2]. Un peu plus tard, Donatello sculpta une statue de bois de la Madeleine pour le baptistère de Saint-Jean de Florence [3]. Cette statue, d'un grand mérite, est aujourd'hui placée au-dessus d'un autel, à gauche en entrant par la porte du milieu.

Lorenzo di Pietro, surnommé il Vecchietta, sculpteur de talent, dont on voit à Sienne des sculptures de bronze très-remarquables, sculpta en 1442, pour la cathédrale de cette ville, une statue de bois du Christ sortant du tombeau. Elle était placée au centre du maître-autel [4].

(1) *Inventario del Duomo.* — *Libro debit. e cred. dal 1404 al 1419*, p. 225; Ms., Archives du Dôme.

(2) Vasari, *Vita di Donato ;* — Cicognara, *Stor. della scult.*, a donné la gravure des deux crucifix, t. II, pl. V.

(3) Vasari, *Vita di Donato.* — Cicognara, *Stor. della scult.*, en a donné la gravure, t. II, pl. VI.

(4) *Inventario del Duomo di Siena,* cit. — *Libro debit. e credit. ad an.* 1442; Ms., Archives du Dôme de Sienne.

A peu près à la même époque, travaillait à Florence Antonio, fils de Nicolo; il fut appelé à Ferrare en 1451, afin d'y sculpter des statues de bois destinées à l'ornementation de la sacristie de l'église cathédrale [1].

Le célèbre Florentin Andrea del Verrocchio (1432 † 1488), qui cultiva tous les arts avec succès, et fut tout à la fois orfévre, sculpteur, graveur, peintre et musicien, ne pouvait manquer, pour suivre les goûts de son temps, de sculpter le bois. Vasari nous apprend, en effet, qu'il fit plusieurs crucifix de bois [2].

L'Allemagne ne le céda ni à la France ni à l'Italie dans l'art de sculpter le bois. Les stalles de Saint-Géréon de Cologne, et d'autres belles sculptures en bois que l'on rencontre dans les églises, notamment à Augsbourg, à Bamberg et à Nuremberg, sont les témoignages incontestables du talent des artistes qui se livraient à ce genre de travail. Les sculpteurs en bois de l'Allemagne acquirent une si belle réputation, que plusieurs d'entre eux furent appelés en Italie pour y exercer leur art. L'inventaire du Dôme de Sienne, de 1467, constate qu'il s'y trouvait alors une statue équestre de bois, ouvrage d'un artiste allemand du nom de Jean [3]. Cet artiste est sans doute celui qui, après avoir travaillé à Florence, alla à Rome, en 1457, avec une lettre de recommandation de la seigneurie de Florence pour le cardinal Colonna. Dans cette lettre, la seigneurie le signalait au cardinal comme un sculpteur d'un grand

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 196.

(2) Vasari, *Vita del Verrocchio*.

(3) « Una statua di Lemgnio a chavallo fu fatta per Giovanni thedesco, » sta dremto a la porta di mezo della chiesa. » *Inventario del Duomo di Siena*, déjà cité.

talent, s'adonnant surtout à faire des crucifix, sculptor egregius presertim in crucifixis effigiendis [1].

On peut citer parmi les sculptures en bois les plus remarquables de l'Allemagne, celles de Lucas Moser, dans l'église de Tiefenbronn, de 1431, représentant la Madeleine portée par des anges; au même endroit, au-dessus de l'autel, une descente de croix de Schülheim, de 1468; les tableaux sculptés dans le Dôme d'Ulm, qu'on attribue à Daniel Mouch (1521); les bas-reliefs de Veit Stoss, de Krakau (1447 † 1542), placés au-dessous de l'orgue, dans l'église de Bamberg; un grand crucifix du même artiste, avec les statues de la Vierge et de saint Jean, dans l'église Saint-Sebald de Nuremberg; du même encore, un grand médaillon suspendu à la voûte de l'église Saint-Laurent de Nuremberg, représentant la Salutation angélique et daté de 1518. Veit Stoss se distingue par une manière tendre et naïve qui donne une grâce particulière à ses figures de femmes, bien qu'elles soient un peu maniérées. Parmi les œuvres que nous venons de citer, il en est plusieurs qui appartiennent au seizième siècle; mais Veit Stoss était de l'école allemande du quinzième, et quoique l'influence italienne se fût fait sentir en Allemagne dès le commencement du seizième siècle, il n'avait rien emprunté au style italien de la renaissance, et avait conservé dans ses œuvres, de même que la plupart des artistes allemands du premier tiers du seizième siècle, un cachet d'originalité tout particulier.

(1) *Lettera della signoria di Firenze del 27 maggio 1457.* Ms., Arch. des réformes de Florence, filza 50, publiée par Gaye, *Cart. d'art.*, t. I, p. 174.

Les stalles, dont on commença, au quatorzième siècle, à cloîtrer le chœur des églises, fournirent aux sculpteurs en bois l'occasion de déployer leur talent. Dans les stalles, la sculpture n'était qu'un accessoire; nous en parlerons en traitant du mobilier religieux, mais nous devons nous occuper des retables, grandes pièces de sculpture qui s'élevaient au-dessus des autels et qui devinrent fort en vogue à la fin du quatorzième siècle.

III.

Retables en bois sculpté.

Ce fut principalement dans les retables que se développa l'art de sculpter le bois. En France et dans les Flandres, jusqu'à la fin du quinzième siècle, et même dans les premières années du seizième, on en vit paraître d'une très-grande élévation, étalant tout ce que la sculpture du temps pouvait produire de plus délicat, et offrant, au milieu de décorations architectoniques dans le style de leur époque, des scènes sculptées en ronde bosse ou en haut-relief qui renfermaient une quantité considérable de petites figures.

Nous avons déjà parlé des deux beaux retables que fit exécuter le duc de Bourgogne Philippe le Hardi, à la fin du quatorzième siècle, et qui sont aujourd'hui conservés au Musée de Dijon. Le Musée de Cluny en possède un d'une grande dimension, où sont représentées les principales scènes de la vie et de la passion du Christ. Ce retable provient de l'église de Champdeuil, village du département de Seine-et-Marne. La sculpture est un peu rude, mais elle offre un grand caractère [1].

(1) Nº 2809 du Catalogue de 1861.

Les Allemands s'adonnèrent surtout à ce genre de sculpture. Suivant le docteur Kugler, il aurait pris naissance en Allemagne, où il jouissait de beaucoup de faveur dès la fin du treizième siècle [1]. Il est certain que malgré la destruction d'un grand nombre de ces retables à l'époque de la réforme, on en rencontre encore en Allemagne, et surtout dans la Souabe, de très-importants qui appartiennent au quinzième siècle et au premier tiers du seizième. Nous pouvons signaler entre autres, à Rothenbourg, le retable du maître-autel de l'église Saint-Jacques, de 1466; à Bamberg, dans la chapelle de la Sépulture, le beau retable colorié d'Adam Kraft († 1507); à Augsbourg, dans l'ancienne église Saint-Ulrich, les retables à quatre étages, qui s'élèvent presque jusqu'à la voûte au-dessus du maître-autel, au fond de l'abside, et au-dessus des deux autels placés dans les transsepts : on voit au centre de ces retables un sujet principal en figures presque de grandeur naturelle; dans le dôme de Schleswig, le retable de Hans Brüggemann, sculpté en 1521. Aucun de ces retables n'égale en hauteur celui de l'église Saint-Kilian d'Heilbronn, qui est élevé en arrière du maître-autel, au fond de l'abside. Il est divisé en trois parties : un soubassement, une partie centrale et une partie supérieure. Le soubassement est partagé en trois arcades au-dessous desquelles sont des figures à mi-corps; dans l'arcade centrale, on voit le Christ, Ecce homo, présenté au peuple par la Vierge et saint Jean. La partie centrale est divisée en cinq niches, où sont placées des statues en pied plus grandes que nature : la figure de la Vierge est dans

(1) *Handbuch der Kunstgeschichte*; Stuttgard, 1842, s. 770.

celle du centre; des figures de saints occupent les autres. Dans la partie supérieure, au centre d'une décoration ogivale découpée à jour et décorée de niches renfermant des statuettes, s'élève une croix sur laquelle le Christ est attaché; la Madeleine, à genoux, embrasse le pied de la croix; la Vierge et saint Jean sont debout au-dessous. Ce beau retable est accompagné de deux bas-reliefs en bois disposés à droite et à gauche du soubassement.

Un des caractères particuliers de la sculpture en bois du quatorzième siècle et du quinzième, c'est qu'en général elle est peinte et dorée. Le goût pour la sculpture polychrome était alors si répandu, surtout en Allemagne, qu'on rencontre souvent des statuettes d'or et d'argent coloriées; telle est celle dont nous donnons la reproduction dans la planche XXVII de notre Album.

On trouve aussi en Allemagne un assez grand nombre de retables de la seconde moitié du quinzième siècle et du commencement du seizième, à l'exécution desquels le peintre et le sculpteur ont également concouru. La partie centrale, en renfoncement, présente une grande scène sculptée en haut-relief, que des volets viennent recouvrir; ces volets sont enrichis intérieurement et extérieurement de peintures appartenant aux premiers maitres allemands de l'époque. Dans ce cas, c'était le peintre qui fournissait le dessin de la partie sculptée de cette espèce de triptyque; il en dirigeait l'exécution, et souvent il y travaillait lui-même [1]. On rencontre maintenant de ces monuments incomplets: les volets peints sont venus, comme tableaux, enrichir

[1] Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, s. 771.

quelque musée; la partie sculptée, moins appréciée et séparée des volets, est restée dans les églises ou bien a été détruite. C'est ainsi que l'on voit à Vienne, dans la belle galerie du prince de Lichtenstein, les deux volets d'un triptyque de la main d'Albert Dürer, dont le panneau central, qui sans doute était sculpté, n'existe plus.

A côté de ces retables de grande proportion, il en existe de petits qui ont été destinés à orner les chapelles, les oratoires, à être placés au chevet du lit, et qui par leur dimension constituent des monuments de la vie privée. En général, leur exécution est délicate et soignée, et il n'est pas douteux que les meilleurs artistes ne se soient adonnés à ce genre de travail. Ils reçoivent en Allemagne le nom d'autel domestique (hausaltärchen), qui leur convient parfaitement.

Le Musée de Cluny possède un charmant spécimen de ces autels domestiques. La scène principale, sculptée en figures de ronde bosse de vingt-six à vingt-huit centimètres de hauteur, représente la descente de croix. Le corps de Jésus repose sur les genoux de la Vierge; la Madeleine agenouillée contemple la tête du Sauveur; saint Jean et deux saintes femmes se tiennent debout derrière la Vierge. Sur le premier plan, à droite, le donateur, moine de l'ordre des Chartreux, est à genoux. Dans le fond on aperçoit le Calvaire, sur lequel les deux larrons sont encore en croix; à droite, Joseph d'Arimathie et Nicodème préparent le tombeau. Toutes les figures sont peintes; la Vierge et les saints portent de riches vêtements taillés à la mode allemande du quinzième siècle. La niche qui contient la sculpture est fermée par deux volets sur chacun desquels sont

peintes, à l'intérieur, trois scènes de la passion du Christ. Ces peintures sont attribuées à Martin Schongauer ou Schön, célèbre peintre et graveur d'Augsbourg († 1499). L'extérieur des volets présente en outre deux tableaux. La hauteur totale du monument est de quatre-vingts centimètres [1].

Nous reproduisons dans la planche XXIII de notre Album un retable à volets, sculpté en bas-relief, qui appartient à l'école allemande du quinzième siècle. Il reproduit en petit les dispositions du soubassement et de la partie centrale du retable de l'église Saint-Kilian d'Heilbronn, dont nous avons parlé plus haut [2].

IV.

Sculpture en bois au XVIe siècle.

La vogue dont jouissait la sculpture en bois au quinzième siècle se perpétua au seizième. On continua en France, en Italie et en Allemagne, de sculpter des retables et d'enrichir de figures de ronde bosse et de bas-reliefs les stalles des églises ; l'ornementation des frises et des voûtes des grandes salles des palais et des édifices publics fut souvent exécutée en bois sculpté. Les artistes de second ordre s'adonnèrent surtout à la sculpture des meubles, dont nous parlerons en traitant du mobilier des

(1) Ce retable, après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil (nº 1481 de la *description* déjà citée), était passé dans celle du prince Soltykoff (nº 29 du Catalogue). A la vente de cette collection, il a été acheté pour le Musée de Cluny moyennant 1605 francs.

(2) Après avoir fait partie de la collection Debruge (nº 3 de la *description* déjà citée), il était passé dans celle du prince Soltykoff (nº 30 du Catalogue). A la vente de cette collection, il a été adjugé moyennant 1310 francs.

habitations. Les noms de quelques-uns des meilleurs sculpteurs en bois ont été conservés. Richard Taurin, originaire de Rouen, était rangé au nombre des artistes de talent[1]. Du Hancy, qui vivait sous Louis XII, se fit une grande réputation par les sculptures dont il orna les églises Saint-Médéric et Saint-Gervais à Paris[2]. Les frères Jacquet firent à la même époque de belles sculptures dans l'église Saint-Gervais[3].

François Ier fit faire de grands travaux de sculpture en bois à Fontainebleau. Deschauffour et Loisonnier sculptèrent en bois de noyer, d'après les dessins de Pierre Lescot, sept figures de six pieds de haut, qui devaient entrer dans la décoration d'une horloge[4]. Un peu plus tard, Roland Maillard, les deux Hardoin, Francisque et Biard, auxquels était adjoint l'Italien Ponce Trebati, exécutèrent les sculptures en bois qui ornaient les lambris, les portes, les embrasures des fenêtres et le plafond de la chambre de parade du vieux Louvre[5]. Jannie, sculpteur français, alla s'établir à Florence et acquit beaucoup de renommée par ses travaux en bois. Vasari fait l'éloge d'une statue de saint Roch, de bois de tilleul, grande comme nature, que Jannie avait sculptée pour l'église de la Nunziata où on la voit encore[6].

On comprend par là que la sculpture en bois devait être

(1) Hilaire Pater, *Songe énigm. sur la peinture*, p. 25.

(2) Sauval, *Antiq. de Paris*, t. I, p. 438 et 453.

(3) Sauval, *Antiq. de Paris*, t. I, p. 453.

(4) *Compte de Nicolas Picart, commencé le 1er janvier 1540 et fini le dernier de septembre* 1550, publié par M. de Laborde, *La renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 428.

(5) Sauval, *Antiq. de Paris*, t. II, p. 35.

(6) Vasari, *Le vite de' pitt., scult. e arch.*, introduzione, scult., cap. vii.

encore très-recherchée en Italie durant le seizième siècle : nous pouvons citer en effet quelques artistes italiens, qui se sont fait un nom dans ce genre de travail. Crocini est cité par Baldinucci comme ayant traité avec beaucoup de talent les sculptures en bois de la bibliothèque Laurentienne de Florence. Alessandro, fils de Bartholomeo Boticelli, fut associé à Crocini pour d'autres travaux de sculpture en bois qui furent faits par ordre du grand-duc Cosme Ier [1]. Cicognara désigne Gian Barile comme ayant exécuté, sous la direction de Raphaël, des sculptures sur les portes et les plafonds du Vatican, Giovanni Battista et Santa Corbetti comme ayant fait, en 1541, dix statues colossales pour l'ornementation d'un arc de triomphe élevé à l'occasion de l'entrée de Charles-Quint à Milan. Il cite encore Ricciardo Taurini, qui était élève d'Albert Dürer, pour les beaux bas-reliefs de bois dont il enrichit les stalles du chœur du Dôme de Milan [2], Giovanni de Montepulciano et Domenico de Florence pour leurs belles sculptures des salles du Dôme de Sienne, terminées en 1573 [3].

Occupons-nous maintenant des sculptures mobilières de petite proportion qui rentrent davantage dans le sujet que nous nous sommes proposé de traiter.

V.

Petite sculpture allemande en bois de la première moitié du XVIe siècle.

Nuremberg, où travaillaient Adam Kraft († 1507), Michel Wohlgemuth († 1519), Peter Vischer († 1529), Veit

(1) Baldinucci, *Not. de' prof. del disegno*, t. VI, p. 181; t. VII, p. 91.
(2) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 448 et 449.
(3) *Idem*, t. I, p. 198.

Stoss († 1542) et le célèbre Albert Dürer († 1528), était au commencement du seizième siècle le centre artistique de toute l'Allemagne et le rendez-vous de tous les hommes qui voulaient étudier les arts. Il se forma à côté de ces maîtres comme une pépinière d'artistes qui mirent leur talent au service de toutes les industries. Ils imprimèrent alors aux monuments de la vie privée et aux ustensiles domestiques de toutes sortes des formes si pures, ils les enrichirent d'ornements si ravissants, de figures si gracieuses, qu'ils en firent de véritables objets d'art qu'on recherche aujourd'hui avec empressement.

Parmi ces artistes de second ordre, les plus habiles produisirent un nombre considérable de petites sculptures remarquables par une conception spirituelle, par la correction du dessin et par la finesse de l'exécution. Ils y employaient le bois et diverses espèces de pierres. Les artistes les plus renommés en ce genre sont Ludwig Krug († 1535), Peter Flötner († 1546), qui a sculpté sur bois et sur pierre avec une égale perfection, Johann Teschler († 1546) et Jacob Hoffmann († 1564).

Les plus grands artistes de cette époque ne dédaignaient pas de s'adonner à cette sculpture de petite proportion. On conserve au Musée de Berlin une statuette de bois de sainte Barbe, un bas-relief reproduisant la famille de la Vierge, et un satyre ailé donnant de la trompe qu'on attribue à Albert Dürer (1); et au Musée de Gotha, deux statuettes, Adam et Ève, de la plus exquise finesse, qui sont traitées dans la manière de ce grand maître. Nous avons vu, en 1845, dans la collection de M. Melchior Boisseré, à Munich, deux bas-

(1) Nos 1062, 1232 et 1250 du Catalogue de ce Musée.

reliefs sur bois de dix à douze centimètres de hauteur sur lesquels le monogramme de Dürer est gravé; ils représentent tous deux la Vierge debout tenant l'Enfant Jésus; l'un est daté de 1515, l'autre de 1516; il est impossible de rien trouver en ce genre de plus ravissant.

Les musées d'Allemagne renferment un assez grand nombre de ces petites sculptures en bois du commencement du seizième siècle. Parmi celles que conservent les Vereinigten Sammlungen de Munich, on doit remarquer six petits bas-reliefs de la même main, d'un dessin vigoureux et d'une bonne exécution. Ils reproduisent des sujets très-divers : un chevalier à cheval se tournant vers une femme et un vieil homme; un chevalier frappant de son épée un vieillard; un chevalier qui caresse une femme; Moïse recevant les tables de la loi, le Christ en croix soutenu par Dieu le Père, et la célébration de la sainte messe. Nous devons citer encore une fine ciselure représentant un camp; elle est signée du monogramme P. G., avec la date de 1535 [1].

La Kunstkammer de Berlin est très-riche en sculptures en bois. Nous devons surtout signaler un petit autel domestique finement exécuté, où est gravé le monogramme de Hans Brüggemann, l'auteur du beau retable de la cathédrale de Schleswig; une figure allégorique de la Nature, de Wentzel Jamnitzer († 1586), que cet habile orfévre a ensuite exécutée en argent; la Vierge à genoux en adoration, dans le style de Dürer; Adam et Ève, statuettes de l'école d'Augsbourg; cinq hauts-reliefs, sujets de la Passion, de l'école de Nuremberg, dans le style de Veit Stoss; un médaillon reproduisant la Vierge avec l'Enfant

(1) Nos 178 à 183 et 407 du Catalogue de ce Musée.

Jésus et sainte Élisabeth, de Hans Schaüfflein († 1550), une petite figure de l'apôtre saint Jacques en bas-relief, pleine d'expression et d'un travail très-délicat, avec le monogramme du même artiste, qui était un peintre distingué, élève d'Albert Dürer, et un buste de ronde bosse représentant un jeune chevalier, par Hans Schwartz (1). On peut voir aussi à Paris, au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, un petit bas-relief en bois marqué d'un monogramme qu'on regarde comme celui de Lucas de Leyde, et au Musée du Louvre une figurine de Pallas et une autre de Mercure (2), un squelette d'homme et un squelette de femme (3).

VI.

Portraits en bois.

Ce fut surtout dans les portraits que la petite sculpture allemande atteignit à la perfection. Ces ouvrages, empreints de réalisme, sont d'un style si pur et d'un fini si remarquable, qu'ils peuvent être comptés parmi les plus belles productions de l'art germanique, et soutenir la comparaison avec les plus beaux médaillons des artistes italiens. On les faisait sur bois et sur pierre.

La ville d'Augsbourg se montra dans ce genre de sculpture la rivale de Nuremberg. Les portraits de Nuremberg sont plus particulièrement travaillés sur pierre, ceux d'Augsbourg sur bois (4). Ce qui caractérise les premiers, c'est un style très-arrêté, très-ferme, et une grande

(1) Nos 325, 1063, 1082, 1020 à 1023, 1028, 1158, 1160 et 1170 du Catalogue de ce Musée.

(2) Nos 123 et 125, coll. Sauvageot, Catalogue de M. Sauzay, de 1861.

(3) Nos 947 et 948 du Catalogue de M. de Laborde, de 1853.

(4) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, s. 782.

facilité d'exécution. Dans les seconds, dont nous avons en ce moment à nous occuper, on trouve une observation naïve de la nature unie à beaucoup de grâce et de finesse. Parmi les artistes d'Augsbourg, Hans Schwartz est cité comme le plus habile; Hans Culmbach a laissé son nom, avec la date de 1528, sur un bon portrait que conserve la Kunstkammer de Berlin.

Cette application de la sculpture aux portraits de petite proportion, surtout en médaillons, a été fort en vogue pendant toute la durée du seizième siècle. Les plus beaux appartiennent au premier tiers; ces productions de l'art, fort estimées à juste titre, sont aujourd'hui recueillies avec soin, non-seulement dans les collections particulières, mais encore dans les musées publics. Il existe un très-grand nombre de portraits-médaillons en bois à Berlin dans la Kunstkammer [1]. Les plus remarquables sont ceux de Jacob Fugger et celui d'un jeune homme par Hans Schwartz; celui d'un homme avec le monogramme d'Albert Dürer, et ceux de Magdalena Honoldt, de Bart. Welser et de Barbara Reihlig, aussi de Hans Schwartz [2].

Les Vereinigten Sammlungen de Munich en possèdent également de fort beaux : ceux de Sébastien et d'Ursule Liegsalz, datés de 1517, et ceux de Laurent et d'Élisabeth Kreller, de 1520, tous quatre de Dürer, sont d'une admirable finesse d'exécution [3].

A Vienne, on fait tant de cas des portraits sur bois et sur pierre que dans le cabinet des antiques on en con-

(1) Nos 1161 à 1222 du Catalogue de cette collection.
(2) Nos 1162, 1163, 1164, 1165, 1167 et 1172 du Catalogue.
(3) Nos 101 à 104 du Catalogue; ils sont placés dans la seconde vitrine.

serve plusieurs dans les vitrines qui renferment les beaux camées antiques et ceux de la renaissance sur pierres dures. On voit là les portraits de Maximilien Ier, de Charles-Quint et celui de Ferdinand Ier avec la date de MDXXXX. La collection d'Ambras, l'une des plus curieuses de Vienne, possède un assez grand nombre de ces portraits-médaillons, dont plusieurs très-beaux.

Le Musée du Louvre est assez riche en portraits-médaillons sur bois. Parmi ceux qui lui proviennent de la collection Sauvageot, on remarquera ceux de Henri IV, d'Anne de Clèves, d'Éléonore d'Autriche, de Steffan Keltenhofer presque de face, d'Anne Berchtold, d'Ernest margrave de Bade-Dourlach et de Raymond Fugger [1]. Nous reproduisons les deux derniers dans la planche XXIV de notre Album. Les plus intéressants de l'ancienne collection du Louvre sont ceux de Charles-Quint, de René d'Anjou, de Jean Constans, électeur de Saxe, et de sa femme Sophie; d'Anthoni Duzel et de sa femme, et celui d'un porte-enseigne [2]. Nous devons signaler encore parmi les portraits en bois sculpté du Louvre un portrait en très-haut relief de José Truchess, commandeur de l'ordre Teutonique. Les belles qualités de cette sculpture l'avaient fait attribuer à Albert Dürer, mais ce grand artiste était mort depuis quelques années quand elle a été exécutée [3].

A part leur valeur artistique, ces petits portraits de bois et de pierre présentent aujourd'hui un autre intérêt,

(1) Nos 132, 133, 137, 138, 134 et 135 du Catalogue de M. Sauzay, de 1861. Les deux derniers sont reproduits dans notre planche XXIV.

(2) 936 à 942 du Catalogue de M. de Laborde, de 1853.

(3) M. Sauzay, *Catalogue du Musée Sauvageot*; 1861, art. 441.

c'est d'être certainement les plus fidèles qu'on puisse rencontrer de tous les personnages importants de la grande époque du seizième siècle.

VII.

Sculpture en bois microscopique.

Parmi les artistes qui sculptaient le bois avec tant de perfection en France et en Allemagne, il en est qui s'exercèrent à produire des ouvrages d'une telle finesse, qu'il faut souvent une loupe pour en apercevoir tous les détails.

Dans un espace de quelques millimètres, ils placèrent souvent des scènes qui contiennent vingt personnages. Si les artistes qui ont fait ces petits ouvrages ne se recommandaient que par la patience qu'il leur a fallu pour les terminer, il y aurait à leur tenir peu de compte de ce mérite; mais plusieurs de ces fines sculptures joignent à l'extrême délicatesse de leur exécution une composition sage, un dessin correct, des figures et des attitudes pleines de sentiment et d'expression.

Le goût un peu bizarre pour les ouvrages de sculpture microscopique existait déjà dans l'antiquité. Pline nous apprend que de très-petits ouvrages en marbre avaient donné de la réputation à leurs auteurs; il cite Myrmécides, qui avait fait un quadrige avec son cocher couvert des ailes d'une mouche, et Callicrate, qui avait ciselé des fourmis dont les ailes et les pattes échappaient à la vue [1].

Quelques-unes des sculptures en bois microscopiques appartiennent à la fin du quinzième siècle. Le Musée du

[1] Plinius, *Hist. natur.*, lib. XXXVI, § IV, 27.

Louvre possède de cette époque deux petites boules s'ouvrant à charnière, qui renferment un bas-relief à l'intérieur de chacune des parties hémisphériques; l'une a quarante-cinq millimètres de diamètre, l'autre trente (1). Les plus curieuses sont du seizième siècle. Elles faisaient l'admiration de Vasari, qui signale les Allemands comme ayant excellé en ce genre de travail (2).

Le Louvre conserve deux pièces remarquables (3). La première reproduit une lettre F de soixante-treize millimètres de hauteur et de treize millimètres d'épaisseur. Elle s'ouvre à charnière, de façon à former deux F adossées. A l'extérieur, les deux côtés de la lettre sont enrichis de gracieux rinceaux de feuillages. L'F étant déployée offre à l'intérieur dix médaillons circulaires, disposés sur la haste et les barres transversales; les plus grands ont seize millimètres de diamètre, les plus petits huit. Les parties qu'ils laissent libres sont occupées par des dragons d'une fantaisie digne de Callot et par des groupes d'enfants qui jouent entre eux. Hector, Alexandre, Jules César, Josué, David, Judas Machabée, Charlemagne, le roi Artus, Godefroy de Bouillon, sont représentés à cheval dans neuf des médaillons; tous ces preux portent les armures et les costumes du commencement du seizième siècle. Josué a sur son écu une salamandre, emblème de François Ier, et Charles, l'aigle impérial à deux têtes sur le caparaçon de son cheval. Le

(1) Nos 192 et 193 coll. Sauvageot, Catalogue de M. Sauzay, de 1861.

(2) *Le Vite de' scul., pitt. e arch.*, Introduzione, Scult., cap. vii.

(3) Nos 189 et 189 bis du Catalogue du Musée Sauvageot, de 1861.

dixième médaillon renferme le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean [1].

L'autre pièce reproduit une M de forme onciale, sculptée sur ses deux faces. L'artiste y a représenté dans quatre médaillons l'histoire et le martyre de sainte Marguerite d'Antioche, d'après la Légende dorée. Nous donnons la reproduction de cette lettre M dans la planche XXIV de notre Album, ce qui nous dispense d'en faire ici la description.

On a supposé que ces deux lettres, dont l'une retrace l'image des preux avec Josué portant l'emblème du roi chevalier, et l'autre la légende de sainte Marguerite, avaient été faites pour François Ier et pour sa sœur Marguerite d'Angoulême. Elles sont taillées dans le même bois et doivent être de la même main. L'F se trouvait, au dix-huitième siècle, dans le cabinet du fameux amateur Jamet [2]. M. Debruge Duménil, en 1837, l'acheta pour cent vingt francs d'un marchand de curiosités; à la vente de la collection Debruge, en 1849, elle fut adjugée à M. Hope moyennant six cents francs. La vente de la collection de cet amateur fut faite en 1855. M. Sauvageot, qui avait déjà pris la résolution de donner sa précieuse collection au Musée du Louvre, voulut réunir cette F à l'M que possédait déjà le Musée, et il soutint les enchères jusqu'à deux mille cinq cents francs pour l'obtenir.

La lettre M appartenait en 1745 à M. Bon, ancien premier président de la chambre des comptes à Mont-

(1) On trouvera une bonne gravure de cette F avec une dissertation de M. Alfred Darcel, dans les *Annales archéologiques*, t. XVI, p. 231.

(2) Lettres de l'abbé Barthélemy à Mercier de Saint-Léger, dans l'*Esprit des journaux*, février et mai 1779.

pellier, qui en a donné la gravure avec une dissertation dans l'*Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, tome XVIII, p. 316. M. Bon attribue cet objet au treizième siècle. Il est inutile aujourd'hui de discuter cette opinion; le style des sculptures ne laisse aucun doute sur l'époque de son exécution, qui appartient au premier quart du seizième. Ce joli bijou de sculpture existait dans la collection de M. Revoil, et est entré au Louvre par suite de l'acquisition que Charles X fit de cette collection, le 16 avril 1828.

Nous devons signaler encore, parmi les jolis bijoux de bois que possède le Louvre, un cadre de miroir, de treize centimètres de hauteur sur dix de largeur, provenant de la collection Sauvageot; il est enrichi de figurines et de bas-reliefs d'un fini ravissant (1). C'est un ouvrage de la fin du seizième siècle exécuté en Flandre, ainsi que l'indiquent des devises en langue flamande ciselées en différents endroits.

Le Grüne Gewölbe, de Dresde, conserve un noyau de pêche gravé par une femme, Properce Rossi, morte à Bologne en 1530, et plusieurs noyaux de cerise où sont ciselées une foule de choses; il en est un sur lequel, à l'aide d'une loupe, on peut compter jusqu'à cent têtes. Leo Proner, de Nuremberg († 1630), jouissait d'une grande réputation dans ce genre de travail (2). C'est sans doute à cet artiste qu'on doit attribuer un noyau de cerise que nous avons vu dans la collection de M. Pierre Leven, de Cologne. On pouvait avec une loupe y distinguer une foule de têtes, parmi lesquelles un pape, un

(1) N° 170 du Catalogue du Musée Sauvageot, de 1861.

(2) De Landsberg, *Le Grüne Gewölbe à Dresde;* Dresde, 1845, p. 59.

cardinal et des évêques. Ces petites figures, bien modelées, ne manquaient pas d'expression [1].

VIII.

Sculpture en bois de la seconde moitié du XVIe siècle et des XVIIe et XVIIIe.

Le style de la renaissance italienne, qui avait pénétré partout vers le milieu du seizième siècle, était particulièrement favorable à l'ornementation. Aussi l'industrie artistique prit-elle durant cette période un immense développement; les sculpteurs en bois s'appliquèrent à décorer les meubles et une foule d'ustensiles domestiques d'arabesques, de festons composés de fleurs et de fruits, et de rinceaux du meilleur goût. Les musées publics et les collections particulières renferment un grand nombre de charmantes productions en ce genre; nous nous en occuperons lorsque nous traiterons du mobilier à l'usage des habitations et des ustensiles domestiques. Nous ne signalerons en ce moment, comme spécimen de cette charmante sculpture décorative, que le cadre de miroir que nous avons fait reproduire pour le titre du second volume de notre Album. Ce chef-d'œuvre de goût et de délicatesse, qui doit avoir été exécuté en Allemagne vers le milieu du seizième siècle, après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil, était passé dans celle du prince Soltykoff [2]. A la vente de cette dernière collection, les enchères en ont porté le prix à plus de huit mille francs.

(1) *Catalogue de la collection des antiquités et objets de curiosité de feu Pierre Leven à Cologne*, n° 941; Cologne, 1853.

(2) N° 34 de la description de la collection Debruge déjà citée; n° 359 du Catalogue de la collection du prince Soltykoff, de 1861.

Plusieurs des artistes qui sculptaient l'ivoire à la fin du seizième siècle et au dix-septième s'adonnèrent à la sculpture en bois. Ils produisirent en cette matière de jolis bas-reliefs et des statuettes du meilleur style, d'un modelé excellent et d'une grande délicatesse d'exécution. Les musées d'Allemagne en renferment un grand nombre. Parmi les ivoiriers allemands et flamands dont nous avons déjà apprécié le talent et qui sont connus pour avoir également sculpté le bois, on peut citer le célèbre François du Quesnoy, Francis van Bossiut, Simon Troger et Krabensberger. D'autres sculpteurs en bois ont laissé leurs noms sur de jolis ouvrages : Jérôme Rösch a dans la Kunstkammer de Berlin quelques bas-reliefs, avec la date de 1554; Schwandaller, artiste du dix-septième siècle, plusieurs bas-reliefs, dont l'un représente Diogène et Alexandre; et Meissner, une bonne composition, Vénus dans les nues. Dans les Vereinigten Sammlungen de Munich, Balthasar Ableitner, du dix-septième siècle, a un beau portrait du comte palatin Henri de Neubourg, réuni à celui de sa femme, et Pendi d'Osterhofen, un bas-relief des trois rois mages.

Parmi les artistes français que nous avons cités comme ayant sculpté l'ivoire avec succès, il en est plusieurs qui sculptaient également le bois : Le Geret, Girardon, Guillermin, Villerme et Lacroix sont les plus renommés. Nous avons déjà donné sur ces artistes les renseignements que nous possédions, nous n'avons pas à y revenir.

La sculpture en bois, après avoir été abandonnée pendant plus de cent cinquante années, a repris faveur depuis quelque temps. Des ateliers se sont formés; mais

en général leurs productions sont un peu maniérées et manquent de style. L'étude des beaux objets du quinzième siècle et du seizième qui sont conservés dans les musées publics conduiront certainement avant peu les artistes qui s'occupent de ce genre de sculpture à de bons résultats.

§ III.

PETITE SCULPTURE ALLEMANDE SUR PIERRE AU XVIe SIÈCLE ET AU XVIIe.

Nous avons dit plus haut qu'au commencement du seizième siècle, et sous la direction des grands maîtres allemands de cette époque, il s'était formé à Nuremberg et à Augsbourg un grand nombre d'artistes de second ordre dont le talent naïf et original avait produit une grande quantité de charmantes sculptures de petite proportion. Nous venons de parler des sculptures en bois, qui étaient plus particulièrement exécutées à Augsbourg. Les artistes de Nuremberg s'exerçaient de préférence sur des pierres tendres. Ils employaient l'albâtre, un marbre tendre (feinen marmor), diverses espèces de pierre, mais surtout un calcaire compacte, à grain fin (kalkstein), dont on se sert pour la lithographie. Cette pierre est de deux sortes : le speckstein, d'un ton gris-verdâtre et d'un grain très-fin; le kehlheimerstein, d'un ton jaunâtre et d'un grain un peu moins fin.

La sculpture sur cette pierre jouissait d'une grande vogue dès le commencement du seizième siècle, et les meilleurs artistes, par passe-temps ou pour obéir à la mode, produisirent de charmantes sculptures sur cette pierre tendre. Le docteur Kugler cite comme étant bien

tainement de la main de Dürer un haut-relief en ckstein représentant la naissance de saint Jean, daté 1510, qui se trouve au Musée britannique, et une dication de saint Jean-Baptiste, également en haut-ief, dans la collection de Brunswick. La Kunstkammer Berlin possède un portrait-médaillon d'un vieillard i porte le monogramme d'Albert Dürer et la date 14 (1): il est bien digne de ce grand artiste. On con-ve dans les Vereinigten Sammlungen de Munich plu-urs bas-reliefs ronds, d'environ vingt centimètres de mètre, représentant des figures de femme avec des noiries qui sont attribuées à Lucas Kranach. C'est un vail d'une grande pureté de dessin et d'une admirable esse d'exécution.

Les musées d'Allemagne possèdent beaucoup de ces es sculptures sur pierre tendre à grain fin. Les ar-es qui travaillaient cette matière l'employaient sur-it à faire des portraits en bas-relief. On voit à nne, dans le cabinet des antiques, les portraits en daillon, sur kehlheimerstein, de Maximilien Ier et de rdinand III, et celui de Charles-Quint sur un marbre dre.

Nous avons dit que parmi les artistes qui s'étaient nnés à la sculpture de petite proportion dans la pre-ère moitié du seizième siècle, les plus renommés ient Ludwig Krug, Peter Flötner et Johann Teschler. isieurs bons ouvrages sur pierre de ces artistes sont servés dans la Kunstkammer de Berlin. Il faut encore crire parmi les artistes de talent Augustin Hirschvogel,

) N° 1282 du Catalogue de ce Musée.

dont on possède dans ce Musée un bon portrait-médaillon d'Ursule Dürer, daté de 1530 [1].

Tous ces ouvrages en pierre de l'école allemande se font remarquer par un style très-ferme, un modelé correct et une grande finesse d'exécution; on peut les regarder comme les meilleures productions de la sculpture germanique.

La pièce la plus remarquable en speckstein que nous connaissions, est un bas-relief de quarante-sept centimètres de longueur sur vingt-sept centimètres de hauteur, sculpté par Hans Dolfinger, sculpteur et graveur en pierres fines qui jouissait en Allemagne d'une grande réputation dans la première moitié du seizième siècle [2]. Il fut exécuté en mémoire de la visite que Charles-Quint fit à Henri VIII en Angleterre, en 1522. L'empereur est à cheval, revêtu de son armure; le roi, qui marche après lui, est aussi à cheval, armé de toutes pièces. Les deux souverains sont entourés de chevaliers et de soldats à pied, et suivis de quatre dames montées sur des haquenées que conduisent des soldats allemands. Tout ce cortége traverse un pont au milieu duquel s'élève un arc de triomphe. Les armes de l'Empire sont gravées sur ce monument, et au-dessous on lit le monogramme de l'artiste. Des chevaliers français sont emportés au milieu des eaux écumeuses du fleuve que traverse le cortége. Dans le fond du tableau à droite, du côté d'où le cortége est parti, on aperçoit la fête donnée à l'occasion de l'ar-

(1) N° 1286 du Catalogue de ce Musée.

(2) Cette belle pièce, qui faisait partie de la collection Debruge Duménil, n° 104 du Catalogue déjà cité, a été acquise, lors de la vente de cette collection en 1849, par M. le duc de Blacas moyennant 4100 fr.

ivée de l'empereur. Des seigneurs se livrent au plaisir e la danse, d'autres sont à table, d'autres s'exercent ans un tournoi, d'autres enfin partent pour la chasse. 'originalité de la composition, la vigueur et la pureté u dessin, le fini étonnant de l'exécution, la grande imension de la pierre, font de ce bas-relief le plus précieux morceau, sans doute, de la sculpture allemande de etite proportion du commencement du seizième siècle.

Le Musée du Louvre possède quelques bonnes sculptures allemandes sur kalkstein : une Judith, bas-relief e vingt-trois centimètres de hauteur, d'un beau style, et ne jeune fille embrassée par un seigneur; ce dernier baselief, qui porte le monogramme de Heinrich Aldegraver, eintre et graveur, élève d'Albert Dürer, est la reproluction d'une gravure de cet artiste faisant partie d'une uite de douze sujets, connus sous le nom de *Les danseurs le noce*. Le bas-relief a-t-il été exécuté d'après la gravure, la gravure au contraire n'est-elle que la reproluction du bas-relief, c'est ce qu'il est difficile de dire. Toujours est-il que le goût bien constaté des artistes illemands de la première moitié du seizième siècle pour a sculpture sur kalkstein doit faire regarder ce charmant ›as-relief comme un ouvrage de la main d'Aldegraver. Nous en donnons la reproduction dans la planche XXV de iotre Album. On trouve encore au Louvre un tout petit ›as-relief cintré, reproduisant un enfant ailé entre deux :igognes, vrai bijou d'une délicatesse achevée, et trois ›ons portraits-médaillons. Toutes ces sculptures sur speckstein proviennent de la collection Sauvageot [1].

(1) Nos 29 à 34 du Catalogue de M. Sauzay, de 1861, déjà cité.

Au dix-septième siècle on travaillait encore en Allemagne sur kalkstein. Les sculpteurs s'appliquèrent alors à faire de petits bustes de ronde bosse. La collection Debruge Duménil possédait le buste de Léopold Ier, empereur d'Allemagne († 1705), et celui de sa femme la princesse palatine Éléonore Madeleine Thérèse de Neubourg[1]. Ces deux bustes, de cinq centimètres de hauteur seulement, sont d'un excellent modelé. A la vente de la collection Debruge, en 1849, ils ont été achetés par M. Thiers.

Parmi les artistes du dix-septième siècle qui ont sculpté le speckstein, nous pouvons citer Lucas Kelian, dont la Kunstkammer de Berlin possède un portrait d'un comte de Hohenlohe, et Georges Schwelgger de Nuremberg, qui a signé un bas-relief de Lucrèce se donnant la mort, qu'on voyait dans la collection Debruge Duménil[2].

§ IV.

SCULPTURE EN CIRE.

La matière molle de la cire se prêtait trop bien à la plastique pour n'avoir pas été employée par les sculpteurs dans les temps les plus reculés. On sait que les Grecs et les Romains modelaient des figures en cire. Au dire de Pline, les Romains de distinction, sous la république, possédaient dans l'atrium de leurs maisons les portraits de leurs ancêtres exécutés en cire [3].

La céroplastique fut pratiquée en Italie dès la renais-

(1) Nos 116 et 117 du Catalogue déjà cité.
(2) No 114 du Catalogue déjà cité.
(3) Plinius, *Hist. nat.*, lib. XXXV, § 2.

sance de l'art. Tous les célèbres orfévres italiens du quatorzième siècle et du quinzième préparaient en cire les modèles de leurs délicieuses compositions, et de grands artistes firent leurs premiers essais sur cette matière. Luca della Robbia avait appris à modeler en cire; le fameux Ghiberti, forcé par la peste de quitter Florence en 1400, s'occupait, durant son exil, de modeler en cire et en stuc; Michelozzo, l'un des meilleurs élèves de Donatello, tirait parti de la terre, du marbre et de la cire avec un égal succès; le célèbre sculpteur vénitien Sansovino avait modelé en cire une copie du groupe de Laocoon, qui fut regardée par Raphaël comme un chef-d'œuvre; et le Tribolo, élève de Sansovino, faisait des statuettes de cire assez estimées pour servir de modèle à Andrea del Sarto dans une grande peinture à fresque [1].

Un bas-relief de plus de soixante centimètres de hauteur représentant une descente de croix, qui existe dans la Riche-Chapelle du palais royal de Munich, est attribué à Michel-Ange, et la beauté de l'ouvrage vient à l'appui de cette opinion. Enfin le modèle en cire que Cellini a fait de sa statue de Persée est bien supérieur au bronze [2].

La facilité qu'il y avait de donner à la cire les couleurs de la nature, la fit employer pour les portraits. Orsino, sous la direction d'Andrea Verrocchio, son maître, exécuta en cire et de grandeur naturelle la figure de Laurent de Médicis. Ce genre de portrait devint fort à la mode à cette époque; Orsino en fit un grand nombre dont Vasari vante le mérite [3].

(1) VASARI, dans la Vie de ces cinq artistes.

(2) Ce modèle est conservé dans la galerie de Florence.

(3) VASARI, *Vie d'Andrea Verrocchio.*

Lorsqu'au commencement du seizième siècle les portraits-médaillons devinrent à la mode, on en fit beaucoup en cire; les figures découpées étaient appliquées sur un fond d'ardoise, de verre teint, ou d'ivoire coloré. Alfonso Lombardi de Ferrare, qui était l'artiste le plus renommé dans ce genre de travail, exécuta les portraits des plus célèbres personnages de son temps. Lors du couronnement de Charles-Quint, il était à Cologne. Ses médaillons le mirent en vogue, et tous les seigneurs de la suite de l'empereur voulurent faire faire leur portrait par cet artiste [1]. Dans le second tiers du seizième siècle, il y avait en Italie un tel engouement pour les portraits-médaillons en cire, que les amateurs eux-mêmes se livraient à ce genre de travail. « Je serais trop long si » je me mettais à énumérer, dit Vasari [2], tous ceux qui » modèlent des médaillons en cire; car aujourd'hui [3] il » n'y a pas un seul orfévre qui ne s'en mêle, et bien des » gentilshommes s'y sont appliqués, comme Jean-Bap» tiste Pozzini à Sienne, et le Rosso de Guigni à Flo» rence. »

Les portraits-médaillons en cire de Lombardi ayant pénétré en Allemagne précisément à l'époque où les artistes de Nuremberg et d'Augsbourg apportaient le plus de perfection dans les portraits-médaillons sur bois et sur pierre, plusieurs d'entre eux s'empressèrent d'imiter l'Italien Lombardi et se servirent de la cire, bien plus facile encore à manier que le bois et la pierre tendre. Les portraits-médaillons en cire sont presque

(1) VASARI, *Vie de Lombardi.*

(2) *Vie de Valerio de Vicentino et autres graveurs en pierres fines.*

(3) Vasari avait terminé son ouvrage vers le milieu du seizième siècle.

toujours coloriés; les vêtements et les coiffures sont souvent ornés de petites perles, de diamants et de pierres fines.

Les musées d'Allemagne conservent un grand nombre de portraits en cire provenant d'artistes allemands; les plus beaux reproduisent des personnages de la seconde moitié du seizième siècle. Nous avons particulièrement remarqué dans la Kunstkammer de Berlin ceux de Sigismond II, roi de Pologne († 1572), de Georges II de Liegnitz († 1577), de l'électeur Jean Georges de Brandebourg et de sa femme Élisabeth, de 1579. La collection de M. Hertel de Nuremberg est très-riche en portraits de ce genre : les plus beaux sont attribués à Lorenz Strauch, artiste de cette ville. Nous avons vu aussi dans le cabinet de M. Forster, de la même ville, un beau portrait de l'empereur Rodolphe II, signé Wenceslas Maller.

Le Musée du Louvre possède quelques médaillons en cire parfaitement modelés qui lui proviennent de la collection Sauvageot ; nous signalerons parmi les plus curieux du seizième siècle celui de François duc d'Urbin (1574 † 1626) : son vêtement est orné de losanges de perles, il porte une bague en diamant; celui du connétable Anne de Montmorency († 1567) ; ceux de Charles-Quint et de son frère Ferdinand Ier sur des pièces de damier, et un portrait de femme très-fin, portant un vêtement noir avec des boucles d'oreilles et un collier de perles [1].

On continua au dix-septième siècle et au commence-

[1] Nos 1086, 1088, 1089 et 1095 du Catalogue de M. Sauzay, de 1861.

ment du dix-huitième à faire des portraits en cire. C. Rapp, cavalier que nous avons déjà cité pour ses médaillons en ivoire, et Weihenmeyer, ont laissé leurs noms sur quelques ouvrages. Lück, qui sculptait l'ivoire, a fait à Dresde, où il était établi en 1737, de grandes figures d'ivoire qu'on admirait beaucoup [1]. Il n'est pas douteux qu'il n'ait fait des portraits-médaillons en cire. La Kunstkammer de Berlin conserve un grand nombre de portraits en cire de Raymond Faltz, qui travaillait à la fin du dix-septième siècle [2]. Au Musée de Gotha, on trouve de très-bons portraits de petite proportion, en haut-relief pour la plupart; les vêtements, qui dénotent le commencement du dix-huitième siècle, sont en étoffes du temps. Nous avons lu le nom de l'artiste Braunin sur l'un des meilleurs.

Le Musée du Louvre possède quelques jolis portraits du dix-septième siècle et du dix-huitième, parmi lesquels celui de Vittoria della Rovere, femme de Ferdinand II, grand-duc de Toscane [3].

La vogue des portraits-médaillons en cire se soutint jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Le Musée du Louvre conserve un portrait-médaillon [4] de mademoiselle Saint-Huberti, célèbre cantatrice de l'Opéra à l'époque de Louis XVI.

On s'est également servi de la cire en Italie et en Allemagne à la fin du dix-septième siècle et au dix-hui-

(1) Lehninger, *Description de la ville de Dresde*, p. 159, citation de M. de Chennevières, *Notes d'un compilateur*, p. 57.

(2) Nos 2159 à 2167, 2229 à 2231 et 2246 à 2260 du Catalogue de ce Musée.

(3) No 1087 du Catalogue de M. Sauzay, de 1861.

(4) No 1090 du même Catalogue.

tième, pour faire en haut-relief des sujets qui bien que dans un style peu élevé, sont remarquables par la finesse de l'exécution et la vérité des figures.

§ V.

SCULPTURE EN STUC.

Pastorino, de Sienne, élève du célèbre peintre sur verre Guillaume de Marseille, s'était fait une grande réputation dans le second quart du seizième siècle par ses belles peintures sur verre à Arezzo et à Sienne. Très-capricieux de sa nature et doué d'une très-grande facilité, il se mit à faire des portraits-médaillons en cire coloriée, à l'époque où ce genre de portrait était le plus en vogue; mais bientôt il résolut de faire mieux et autrement que les autres artistes. Voulant travailler sur une matière plus durable que la cire, il inventa un stuc coloré de diverses couleurs avec lequel il modelait des figures dont les carnations, la barbe, les cheveux et les vêtements étaient rendus avec leurs couleurs naturelles, de telle façon, dit Vasari, que ces figures semblaient vivantes. Il acquit dans ce genre de travail une très-grande réputation et fit un nombre considérable de portraits [1]. Plusieurs artistes suivirent l'exemple de Pastorino de Sienne et se mirent à faire des portraits en stuc coloré. Vasari [2] cite comme s'étant particulièrement distingués, deux ar-

(1) Vasari, *Vita di Valerio Vicentino ed altri.* — G. Milanesi, *Commentario alla vita di Guglielmo da Marcilla,* édit. Lemonnier de Vasari, t. VIII, p. 108.

(2) *Vita di Lione Lioni ed altri;* édit. Lemonnier, t. XIII, p. 118.

tistes qui vivaient de son temps, Mario Capocaccia, dont le chef-d'œuvre était un portrait du pape Paul V, et Pulidoro, fils d'un peintre de Pérouse.

Les musées et les collections particulières conservent quelques-uns de ces portraits de stuc.





CHAPITRE III.

SCULPTURE EN MÉTAL.

§ I.

FONTE EN BRONZE.

I

Historique de l'art de la fonte au moyen âge.

La fonte et la ciselure des métaux forment une branche très-intéressante de la sculpture. Nos recherches doivent se borner pour le moment au travail du bronze et du fer; quant aux ouvrages d'or et d'argent qui appartiennent à l'orfévrerie, nous nous réservons d'en parler en traitant de cet art. Nous n'avons pas à nous occuper non plus de la fonte des statues et des pièces monumentales qui se rattachent à la statuaire; nos études ne doivent embrasser que les objets de petite proportion, les instru-

ments du culte, les meubles et les ustensiles domestiques; mais en les restreignant même à ces monuments de la vie privée, il nous faut examiner ce qu'était devenu au moyen âge l'art de fondre les métaux, dans lequel excellait l'antiquité.

Le goût des anciens pour les bronzes s'était conservé en Italie au quatrième siècle et au cinquième, et les procédés qu'on avait jadis employés pour la fonte continuaient à être en pratique. Les fondeurs, ærarii, fusores, étaient compris parmi les artistes et les artisans qu'une loi du code Théodosien (1) exemptait des charges personnelles.

Parmi les objets dont Constantin enrichit les églises de Rome avant de transporter le siége de l'empire à Constantinople, on trouve un assez grand nombre de pièces de bronze ou de cuivre qui devaient avoir été obtenues par la fonte. Ce sont des candélabres, des lampes et des lustres en cuivre (2), et d'autres candélabres de grande dimension en bronze (3). Le *Liber pontificalis* mentionne encore l'exécution de quelques pièces de bronze de peu d'importance sous les papes saint Célestin et saint Sixte; mais le pape saint Hilaire (461 † 468) fit faire des portes de bronze damasquinées d'argent pour les églises Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean l'Évangéliste, et, en avant de l'oratoire de Sainte-Croix, une

(1) L. II, C. Theod., *De excusat. artif.*; —*Not. dignit. imper. Rom. et in eam* Pancirioli *Comment.*; Lugd., 1608, p. 197.

(2) « Candelabra, phara canthara, cerostata aurichalca. » *Liber pontificalis*, in S. Silvest., t. I, p. 86, 92, 98. L'auricalque était le laiton ou cuivre jaune. Isidori Hisp. episc. *Originum sive etymologiarum libri*, lib. XVI, cap. xx.

(3) « Candelabra ærea in pedibus denis pesantia singula lib. cc. » *Lib. pont.*, t. I, p. 99.

fontaine entourée de colonnes reliées par des architraves et entre lesquelles s'étendaient des grilles; le tout était de bronze [1]. Malgré les malheurs dont l'Italie fut accablée pendant deux cents années, l'art de fondre le bronze y subsistait encore au commencement du septième siècle. On lit en effet dans le *Liber pontificalis* que le pape Honorius (625 † 638), après avoir reconstruit l'église Sainte-Agnès hors des murs de Rome, fit élever au-dessus du tombeau de cette sainte martyre un ciborium de bronze d'une grande élévation [2]. Mais à partir de cette époque les arts industriels, de même que les beaux-arts, tombèrent en Italie dans un état d'anéantissement presque complet, et nous ne trouvons plus aucune trace de l'art de fondre le bronze que postérieurement à l'arrivée des artistes grecs.

Cet art continua de subsister dans les Gaules durant l'époque mérovingienne. Les Saxons et les Germains en connaissaient aussi les procédés. On a trouvé en France, en Allemagne et en Angleterre, dans des tombes qui remontaient au cinquième, au sixième et au septième siècle, une foule d'objets de bronze obtenus par la fonte. Les sépultures de Charnay en Bourgogne, que M. Baudot suppose du cinquième siècle, renfermaient des agrafes de bronze dont les plaques découpées à jour par le travail de la fonte reproduisent des griffons ailés [3]. Ces objets sont en général d'un style grossier.

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 155 et 156.

(2) *Idem*, t. I, p. 245.

(3) M. BAUDOT, *Mémoire sur les sépultures des barbares*; Dijon, 1860, p. 34, 35, 37, 38, 69 et 82, et planches VIII et XVIII. — M. l'abbé COCHET, *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes*; Paris, 1857, passim.

Le siége connu sous le nom de trône de Dagobert est la plus belle production de bronze de l'époque mérovingienne qui soit parvenue jusqu'à nous ; mais l'artiste qui l'a exécuté s'est inspiré de monuments antiques qu'il avait sous les yeux. Nous en donnons la reproduction dans la vignette du chapitre Ier de l'orfévrerie, où nous en expliquerons l'origine [1].

La sculpture en bronze n'avait jamais cessé d'être en pratique à Constantinople, et, du quatrième siècle au huitième, on y fondit un grand nombre de statues de métal, ainsi qu'on a pu le voir d'après l'exposé succinct que nous avons fait plus haut de l'état des arts dans l'empire d'Orient durant cette période. La grande porte de bronze qui subsiste encore à l'extrémité sud du narthex de Sainte-Sophie est un bel exemple du savoir des fondeurs byzantins [2]. Postérieurement et à différentes époques, Constantinople a fourni aux églises d'Italie de grandes portes de bronze.

Il paraîtrait que les fondeurs qui exécutaient les pièces monumentales n'avaient point eu à souffrir des persécutions des empereurs iconoclastes et qu'aucun de ces artistes n'avait émigré à Rome au huitième siècle ; car lorsque le pape Adrien Ier (772 † 795) voulut placer des portes de bronze à la tour qu'il avait fait construire auprès du portique de la basilique de Saint-Pierre au Vatican [3], il fut obligé de faire apporter de Pérouse des portes de bronze anciennes qui s'y trouvaient [4];

(1) Voyez au titre de l'ORFÉVRERIE, ch. I, § II, art. II.

(2) M. DE SALZENBERG en a donné la gravure, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, Blatt XIX.

(3) *Liber pontificalis*, t. II, p. 205.

(4) *Idem*, t. II, p. 235.

mais sous Léon III († 816), son successeur, la renaissance de l'art était complète, et des artistes en tout genre existaient à Rome : aussi voit-on cet éminent pontife faire exécuter des portes de bronze pour fermer l'entrée de la confession dans la basilique de Saint-Paul [1]. Sous saint Léon IV († 855), on savait encore à Rome fondre de grandes pièces de bronze [2]. Mais, nous l'avons dit, le réveil de l'art fut de courte durée en Italie. L'invasion des Hongrois et des Sarrasins, les désordres qui souillèrent la chaire de saint Pierre et les calamités de toute sorte que l'Italie eut à subir, avaient fait abandonner complétement le culte des arts dès la fin du neuvième siècle. L'art de fondre le bronze n'y était plus connu au onzième, et lorsque Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, voulut orner l'église de Saint-Benoît, il fut obligé de commander à Constantinople (1068) non-seulement des portes de bronze, mais même des candélabres et des lampes. A la même époque, Hildebrand, sous le pontificat d'Alexandre II (1061 † 1073), faisait également faire à Constantinople les portes de bronze de la basilique de Saint-Paul hors des murs de Rome [3].

A la voix de Charlemagne, la renaissance de l'art s'était faite en Occident : toutes les industries artistiques étaient revenues à la vie. Les artistes français de cette époque savaient faire usage de la fonte et du repoussé dans le travail des métaux. Charlemagne put enrichir de portes de bronze la chapelle royale qu'il avait élevée

(1) *Liber pontif.*, t. II, p. 306.
(2) *Idem*, t. III, p. 82.
(3) Voyez plus haut, chap. I, § II, art. V, p. 87, et § III, art. I, p. 128 et suiv.

auprès de son palais à Aix [1]. Sous le règne de ce prince, le moine Airard, lors de la reconstruction de l'église de Saint-Denis, offrit à cette église une porte de bronze enrichie de bas-reliefs où le donateur était représenté offrant sa porte au saint apôtre des Gaules [2]. Toutes les grandes abbayes qui furent alors fondées ou restaurées se remplirent d'artistes, parmi lesquels figuraient les orfévres et les fondeurs en bronze. Nous donnerons sur ce point de nombreux renseignements en traitant de l'orfévrerie [3]. Mais la restauration de l'art par Charlemagne n'avait pas jeté de profondes racines : dès la fin du neuvième siècle l'obscurité était complète en Occident. L'art de fondre les grandes pièces de bronze avait cessé d'y être en pratique. Ce fut en Allemagne qu'on le vit renaître dans les dernières années du dixième siècle. On attribue à Willigis, archevêque de Mayence (976 † 1011), l'honneur d'avoir été le premier qui depuis Charlemagne ait fait fondre des portes de bronze. C'est ce qui paraît résulter de l'inscription suivante, qui se trouve gravée sur les portes qui ferment l'église cathédrale de Mayence, du côté du marché : WILLIGIS ARCHIEPISCOPUS EX METALLI SPECIE VALVAS EFFECERAT PRIMUS. Ces portes ne présentent d'autre sculpture qu'une tête de lion, d'une expression rude, mais d'un beau caractère, fixée au centre de chaque battant. Saint Bernward, évêque d'Hildesheim, fut véritablement le restaurateur de l'art de la fonte. Dès 1015 le saint prélat coulait en bronze les portes de son église, ainsi que le constatent les inscrip-

(1) *Chronicon Moissiacense;* ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. I, p. 303.
(2) FÉLIBIEN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 174.
(3) Voyez au titre de l'ORFÉVRERIE, chap. III, § II, art. I.

tions qui s'y trouvent. Chaque battant renferme huit hauts-reliefs. Dans le battant à droite, les sujets sont tirés des premières scènes de la Genèse; dans celui à gauche, ils sont empruntés aux Évangiles; des têtes de lion d'un beau style décorent le milieu des battants. Les compositions ont peu de personnages ; le modelé des figures laisse beaucoup à désirer, et quelques-unes font saillie d'une façon désagréable. Elles ne manquent ni de mouvement ni d'expression. Saint Bernward connaissait assurément certaines œuvres d'art byzantines et avait dû les étudier, mais il n'avait pas su s'approprier les belles qualités des artistes grecs du dixième siècle; son style avait encore beaucoup conservé de la rudesse qui caractérise la sculpture allemande du commencement du onzième siècle, dont on voit des exemples à Bamberg et au portail septentrional de la cathédrale de Bâle, qui a été élevé par l'empereur Henri II. Malgré tout, les œuvres de saint Bernward témoignent d'une amélioration sensible dans la technique de l'art et dénotent un artiste qui, par l'étude de la nature, cherchait à sortir de la routine. La science de la perspective était inconnue au saint évêque.

En 1022, saint Bernward éleva une colonne de bronze de près de cinq mètres de hauteur que l'on voit encore sur la place de l'église d'Hildesheim. L'histoire du Christ y est reproduite en vingt-huit groupes qui se déroulent en spirale de la base au sommet comme ceux de la colonne Trajane. Ces bas-reliefs valent mieux que ceux des portes. Le voyage que saint Bernward avait accompli en Italie avec Othon II lui avait fait connaître les monuments de l'antiquité; il en avait tiré profit pour améliorer son style.

Une inscription qui se lit sur un candélabre sorti des

traient qu'ils avaient su atteindre à la perfection par le mausolée élevé dans le chœur de Saint-Étienne de Troyes à Henri Ier, comte de Champagne. La tombe, haute d'un mètre, était entourée de quarante-quatre colonnes de bronze doré; au-dessus était une table d'argent sur laquelle était couchée la statue du prince avec celle d'un de ses fils, toutes deux de bronze doré et grandes comme nature. Entre les arcades que soutenaient les colonnes étaient des bas-reliefs d'argent et de bronze doré représentant le Christ, des anges, des prophètes et des saints [(1)].

Il ne peut être douteux que les artistes sortis des écoles fondées par l'abbé Didier au Mont-Cassin n'aient remis en pratique, en Italie, les procédés de la fonte des métaux et qu'on n'y ait fabriqué divers objets de bronze dès le dernier quart du onzième siècle; mais les grands travaux de fonte ne paraissent pas y avoir été exécutés avant la fin du douzième. A cette époque, Bonano fondit les portes de bronze de la cathédrale de Pise. Une inscription qui se trouvait gravée sur l'une des portes, détruite en 1596 dans un incendie, constatait qu'elle avait été terminée par lui dans l'espace d'une année, en 1180 [(2)]. Quelques années après, Bonano fit celles de Saint-Martin de Lucques, et en 1186, les grandes portes de la cathédrale de Monreale, où son nom se trouve également inscrit [(3)]. En 1195, Pietro et Uberto de Plaisance exécutaient sur l'ordre de Célestin III celles qui ornent la chapelle orientale de Saint-Jean de Latran.

(1) BAUGIER, *Mém. histor. de la province de Champagne*, t. I, p. 153.

(2) VASARI, *Vita di Arnolfo di Lapo.*

(3) DUCA DI SERRA DI FALCO, *Del Duomo di Monreale*; Palermo, 1838.

Cependant, suivant Cicognara [1], la porte principale de la basilique de Saint-Marc aurait été fondue dans les premières années du douzième siècle par un artiste vénitien qui prenait pour modèle une autre porte de la basilique, dont ce savant reconnaît la provenance byzantine. Nous ne pouvons partager cette opinion. Trois portes de bronze à deux battants donnent accès de l'atrium dans l'église. Chacun des battants de la porte de droite est divisé en quatorze panneaux qui renferment des figures rendues par une gravure incrustée d'argent; elles reproduisent des saints dont les noms sont indiqués en caractères grecs. Au centre, sont des têtes de lion en haut-relief. Le dessin des figures est correct, et il n'est pas douteux que ce travail n'appartienne au neuvième ou au dixième siècle. C'est cette porte de droite, dont Cicognara reconnaît l'origine grecque, qui aurait, suivant lui, servi de modèle à la porte du milieu. Chacun des battants de celle-ci est divisé en vingt-quatre compartiments distribués en huit rangées. Les dix-huit compartiments des six rangées du centre sont enrichis chacun d'une figure de saint gravée et damasquinée d'argent; les têtes et les mains sont entièrement d'argent. Quatre têtes de lion d'un beau style décorent le centre de la porte. Les noms des saints représentés y sont gravés en latin, et on y lit cette inscription : LEO DE MOLINO HOC OPUS FIERI IUSSIT. Ce Leone de Molino était procureur de Saint-Marc en 1112 [2], et de ces deux circonstances les Vénitiens ont tiré cette conséquence, que la porte avait été fondue et damasquinée à Venise. Les figures de la

(1) *Storia della scultura*, t. I, p. 420.

(2) *Venezia e le sue lagune*, t. II, part. II, p. 37.

porte du milieu sont d'un assez bon dessin, mais leurs proportions allongées dénotent le style adopté par les artistes byzantins dès le commencement du onzième siècle. Nous la croyons tout aussi byzantine que l'autre : Leone de Molino l'a fait exécuter, voilà seulement ce que constate l'inscription ; on comprend très-bien qu'en commandant une porte à Constantinople, il aura indiqué les saints qu'il voulait y faire représenter, et en aura donné les noms latins au damasquineur. Les inscriptions latines ne prouvent absolument rien dans cette circonstance : le travail est complétement byzantin. Nous ne nous étendrons pas davantage sur les grands travaux de sculpture monumentale en bronze : ils n'appartiennent pas à la partie de l'art dont nous nous occupons; nous avons voulu seulement rappeler où s'était d'abord produite en Occident, après l'obscurcissement du dixième siècle, la restauration de l'art de la fonte, et en déterminer l'époque.

De nos recherches, nous pouvons tirer cette conséquence, que dès le commencement du onzième siècle on a bien certainement fondu en bronze, en Allemagne, une grande quantité de monuments du culte et de la vie privée. Cependant très-peu d'objets de cette époque reculée sont venus jusqu'à nous. Les monuments d'or et d'argent sont plus nombreux que ceux qui se rattachent à la sculpture en bronze. Il est à croire que la vileté de la matière en aura causé l'abandon, lorsque les richesses du clergé et le luxe des grands, au quatorzième siècle, eurent fait adopter presque exclusivement l'or et l'argent ou tout au moins le cuivre doré et émaillé pour les instruments du culte et les vases et ustensiles à l'usage des

princes. Parmi les objets fondus en bronze du onzième siècle, nous citerons seulement un très-curieux candélabre à sept branches de deux mètres de hauteur, qui est conservé dans l'église d'Essen [1]; l'inscription qu'on y voit gravée sur le pied : MATHILD. ABBATISSA ME FIERI JUSSIT ET O XP COS (et opus Christo consecravit), constate que le candélabre a été fait du temps d'une abbesse Mathilde. Plusieurs abbesses de ce nom ont gouverné le célèbre monastère d'Essen; la première vivait à la fin du neuvième siècle, la seconde mourut en 1002; c'est donc à l'abbesse Mathilde, troisième du nom, qui vivait dans le dernier quart du onzième siècle [2], qu'il faut attribuer la donation de ce candélabre.

Un très-grand nombre de monuments meubles de bronze, tels que candélabres, cuves baptismales, parements d'autels, couronnes de lumière, ont été exécutés en Allemagne, en France et en Italie, à partir du commencement du douzième siècle et se voient encore dans différentes églises : il serait beaucoup trop long de les citer ici. Nous ne pouvons cependant négliger de faire mention du chandelier à sept branches de la cathédrale de Milan. Ce magnifique lampadaire de six mètres de hauteur est porté par quatre pieds en forme de dragons ailés dont la tête rampe sur la terre, et dont la croupe se relève pour soutenir un premier nœud qui porte l'arbre. L'espace entre les dragons est rempli par des enroulements feuillus qui renferment une foule de figures et de

(1) On peut voir la gravure de ce candélabre dans les *Annales archéologiques*, t. XI, p. 294.

(2) GAB. BUCELINI, *Germania Topo-chrono-stemmato-graphica sacra et profana*, pars altera; Ulmæ, 1602, p. 143.

sujets. La queue des dragons contient aussi des personnages. Le nœud du milieu de l'arbre offre les figures de la Vierge tenant son Fils, et celles des trois rois mages à cheval. On voit encore sur le pied une quantité de demi-figures et de têtes qui sortent de feuillages largement découpés et chargés de cette espèce de pomme de pin qu'on retrouve si souvent dans les œuvres de l'orfévrerie allemande. Cet ensemble, si compliqué dans les détails, échappe à toute description, et ne peut être connu que par la vue de ce chef-d'œuvre ou par des gravures. M. Didron a pris le soin d'en publier d'excellentes[1]. Le savant directeur des *Annales archéologiques* croit devoir reporter l'exécution de ce lampadaire au treizième siècle; par son style, il nous paraît appartenir plutôt à la seconde moitié du quatorzième. Avant Nicolas de Pise, aucun sculpteur en Italie ni en Allemagne n'aurait pu produire une pareille œuvre. Nicolas et ses élèves avaient un style plus classique, plus arrêté que celui de l'auteur du candélabre de Milan. C'est donc à l'un des sculpteurs de la seconde génération depuis la renaissance de l'art qu'il faut l'attribuer. Il doit dater de l'époque où l'on travaillait aux autels d'argent de Pistoia et de Florence, et où florissaient Piero et Leonardo de Florence et tant d'autres éminents artistes dont nous parlerons en traitant de l'orfévrerie.

A l'époque du seizième siècle, les fondeurs en bronze ont produit des monuments qu'on ne peut considérer

(1) *Annales archéologiques*. Le dessin d'ensemble du candélabre est publié au t. XVIII, p. 237. Les détails ont été donnés en plusieurs planches, t. XIII, p. 5, 177 et 262; XIV, p. 341; XV, p. 263; XVII, p. 52 et 239; XVIII, p. 96.

comme des productions de l'industrie, et qui sont véritablement des œuvres d'art. Tels sont le magnifique candélabre de près de quatre mètres de hauteur, exécuté par Andrea Riccio, que possède l'église Saint-Antoine de Padoue [1], et un autre candélabre, haut de deux mètres, qui appartient à l'église Santa-Maria della Salute à Venise, ouvrage d'Alexandre Bresciano qui paraît avoir été élève de Sansovino [2]. Nous devons aussi ranger parmi les œuvres d'art exécutées en fonte de bronze le tombeau de saint Sébald, élevé par Pierre Vischer (1489 † 1529) dans l'église de Nuremberg dédiée sous le vocable de ce saint. Si l'on peut reprocher au monument de manquer de sévérité dans le style et de simplicité dans la composition, la correction du modelé des statuettes, le sentiment qui les anime et le fini de l'exécution doivent néanmoins le faire considérer comme une œuvre d'art remarquable.

Beaucoup d'instruments du culte, de châsses et de reliquaires ont été également fondus en bronze durant le moyen âge et à l'époque de la renaissance ; mais ces pièces plus ou moins enrichies de matières précieuses ou d'émaux, se rattachent à l'orfévrerie, et nous aurons occasion de nous en occuper et d'en citer un grand nombre en traitant de cet art. Pour le moment nos recherches s'arrêteront sur quelques productions de l'art de la fonte appartenant aux monuments de la vie privée que l'on rencontre souvent dans les musées et dans les collections.

(1) Il a été reproduit par Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, pl. XXXV.

(2) *Idem*, pl. LXX.

II.

Chandeliers allemands de bronze du XIe siècle et du XIIe.

Parmi les monuments de bronze fondu qui appartiennent à l'industrie allemande, nous devons signaler des chandeliers destinés aux usages de la vie privée ; ils se font remarquer par l'originalité de la composition unie à l'élégance de la forme, et par la finesse de la fonte. Ces qualités ont fait dater du douzième siècle la plupart de ceux qui existent dans les collections, ou qui ont été gravés et publiés. Mais en les mettant en regard de quelques monuments de bronze dont la date est certaine, et qui ont avec eux de l'analogie, comme le candélabre de saint Bernward, on acquiert la conviction que plusieurs de ces curieux chandeliers doivent être reportés au onzième siècle. Parmi ceux de cette époque, l'un des plus curieux, qui appartenait à la collection de M. Dugué, reproduit un homme nu affourché sur un dragon qui retourne la tête pour le saisir; une plante feuillée se déroule sur le dos du monstre et se termine par une fleur qui porte la bougie. Nous en donnons la reproduction dans la vignette qui est en tête de ce chapitre [1]. Dans un autre flambeau du même style, qu'on voyait dans la collection du prince Soltykoff, on trouve à peu près le même dragon sans le personnage [2]. Le R. P. Martin, dans une dissertation qui fait partie des *Mélanges d'ar-*

(1) Il a été également reproduit par le R. P. ARTHUR MARTIN dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 92, pl. XVI.

(2) Il appartenait antérieurement à la collection de M. Desmottes, et a été gravé par le R. P. ARTHUR MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XVII.

chéologie, a établi que le groupe de l'homme et du dragon reproduisait Tyr, l'un des compagnons d'Odin, et le monstre Fenris, acteurs d'une fable de l'ancienne religion des peuples du Nord, qui s'était perpétuée durant le moyen âge. D'autres chandeliers de la même époque, moins compliqués, offrent des pieds triangulaires formés de trois pattes de lion qui se rattachent à des têtes de dragons ailés unis à des entrelacs bizarres; une courte tige s'élève au-dessus et porte une coupe dans laquelle des lézards et des animaux fantastiques cherchent à boire [1]. Ce genre bizarre de chandeliers a continué à être exécuté au douzième siècle. Le R. P. Martin en a publié un très-beau, de la collection de M. Carrand, qui reproduit Tyr mettant la main dans la gueule du monstre [2].

Le Musée de Cluny possède un chandelier du même temps [3]. Il est certain que ces flambeaux ont été souvent employés au service des autels dans les petites chapelles et dans les oratoires. La collection Debruge Duménil en possédait une paire, du treizième siècle, reproduisant des cerfs qui portaient une tige au haut de laquelle une petite coupe recevait la bougie [4]. Le cerf a joué un grand rôle au moyen âge; il était regardé comme doué d'une certaine vertu prophétique; on le voit souvent dans les légendes indiquer l'exis-

(1) Plusieurs de ces flambeaux sont gravés dans les *Annales archéologiques*, t. X, p. 141; XVIII, p. 161; XIX, p. 52.

(2) *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. XIX.

(3) N° 1327 du Catalogue de 1861; il a été publié dans les *Annales archéologiques*, t. IV, p. 1.

(4) N° 1478 de la *Description*. Ces chandeliers étaient passés dans la collection Soltykoff, n° 127 du Catalogue de 1861, déjà cité.

tence des reliques ensevelies dans un lieu inconnu [1] : aussi est-il souvent employé dans l'ornementation des objets consacrés à la célébration du culte. Il est à croire que les chandeliers de ce genre étaient destinés à porter les cierges qui brûlaient devant un reliquaire.

III.

Vases à eau de fabrication allemande.

Certaines fabriques allemandes, qu'on suppose avoir été établies dans les environs d'Augsbourg, ont produit, dès le onzième siècle, des vases à eau sous la forme d'animaux. Ce fut, au surplus, un goût général à cette époque que l'exécution d'objets usuels en métal sous la forme d'animaux, et ce goût s'étendait même aux vases destinés au service des autels. On en trouve la preuve dans les anciennes chroniques. Ainsi l'on voit figurer dans le mobilier dont Théodoricus (1099 † 1107), abbé du célèbre monastère de Saint-Tron, dans le diocèse de Liége, avait enrichi son église, une colombe de bronze servant d'aiguière pour contenir l'eau destinée au lavement des mains, et pour recevoir l'eau, un bassin de bronze, sous forme d'une petite bête, dont la queue servait d'anse [2].

Ces fabriques continuèrent à produire des vases de cette sorte jusqu'à la fin du quinzième siècle. Ils se présentent souvent sous la forme d'animaux chimériques qui sont toujours d'un beau style. On en trouve même

(1) M. Alfred Maury, *Essai sur les légendes pieuses du moyen âge*; Paris, 1842.

(2) Rodolphus, *Gesta abbatum Trudonensium*, ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. VII, p. 403

sous forme de statuettes équestres. M. Carrand conserve dans sa collection deux de ces vases, dont l'un reproduit un chevalier du temps de saint Louis, et l'autre le jeune Conradin, l'infortuné rival de Charles d'Anjou. Ces deux vases, du treizième siècle, sont d'un bon modelé; c'est ce que nous avons vu de plus parfait en ce genre. Le Musée de Cluny possède également deux vases à eau des fabriques allemandes : l'un reproduit une licorne, l'autre un cheval chimérique [1]; ils appartiennent à la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième. Le goût pour les vases qui figuraient des hommes ou des animaux était général dans l'orfévrerie en France au quatorzième siècle, ainsi qu'on le verra plus loin. Le Musée de Cluny conserve une aiguière de bronze sous la forme d'un buste d'homme portant sur la poitrine un écusson aux lis de France [2].

IV.

Médaillons tumulaires allemands du XVe siècle et du XVIe.

On a vu plus haut que l'art de la fonte avait été très-florissant en Allemagne dès le onzième siècle, et nous avons signalé quelques belles tombes monumentales de bronze qui existent dans les églises. Il n'y avait cependant que peu d'artistes qui pussent entreprendre de grandes tables tumulaires où se trouvait figurée l'image du défunt, et le prix très-élevé de ces monuments ne pouvait en permettre l'emploi que pour les tombes des évêques et des princes. Mais lorsque le goût des arts se fut répandu en Allemagne, et que les artistes de talent

(1) N°s 2336 et 3157 du Catalogue de 1861.
(2) N° 1334 du Catalogue de 1861.

-nombreux, les particuliers riches
tombeaux de leurs parents des mé-
es de bronze fondus et ciselés, qui
souvent pour motifs les armoiries du dé-
fois supportées par des anges, des enfants
aux. Les bas-reliefs de ce genre sont ordi-
découpés dans leurs contours, et appliqués
ble de pierre. Le cimetière Saint-Jean de Nu-
rg renferme un grand nombre de pierres tumu-
s enrichies d'un médaillon de bronze faisant relief.
tombe d'Albert Dürer, qui est dans ce cimetière, n'a
as reçu d'autre ornementation; on y lit cette inscrip-
tion : « QUIDQUID ALBERTI DURERI MORTALE FUIT, SUB HOC CONDITUR TUMULO. EMIGRAVIT VIII IDUS APRILIS M. D. XXVIII. » Nous y avons remarqué aussi celle du poëte Hans Sachsen, avec la date de 1589, et celle de Hans Stoss, sculpteur en bois, de 1591. L'une des plus belles est celle de Christophe Petters et de sa femme : des anges soutiennent un écusson au-dessus duquel le Christ est représenté sortant du tombeau. Ce bas-relief, qui n'a pas moins d'un mètre et demi de hauteur, est signé de Sébastien Pennz et daté de 1678. On voit par là que ce mode d'ornementation, tout à la fois simple et artistique, avait continué à être en vogue au delà du seizième siècle.

La vignette imprimée sur le titre de nos volumes est empruntée à un médaillon tumulaire allemand et en donne une reproduction fidèle. Nous avons seulement remplacé les noms des défunts, Bartholomé, orfévre d'Heidelberg, et Christine de Francfort, sa femme, par la devise INSTAURATUR QUOD ABIIT, et leurs armoiries par nos initiales.

V

Portraits-médaillons en métal.

Dès les premiers temps de la renaissance de l'art en Italie, des hommes érudits s'étaient adonnés avec passion à la recherche des monuments de toutes sortes de l'antiquité. Parmi ces monuments, les médailles et les médaillons en métal étaient de nature à appeler surtout l'intérêt. La vue des beaux portraits des empereurs romains inspira à quelques artistes de talent le désir de les imiter. Ils ignoraient l'art d'enfoncer les coins et ne connaissaient pas le balancier ; mais habiles fondeurs et ciseleurs émérites, ils se servirent des moyens qu'ils possédaient pour produire, par la fonte dans un moule, des portraits d'un beau style, auxquels la ciselure venait donner le fini nécessaire. Très-souvent ces médaillons ont un revers qui reproduit un emblème se rapportant au personnage représenté.

Vittore Pisanello ou Pisano, peintre habile de Vérone († 1451), est regardé comme le restaurateur de cet art. Il fit, dit Vasari [1], un grand nombre de portraits médaillons, medaglioni di getto, de divers princes et d'autres personnages de son temps; il les signait : PISANI PICTORIS OPUS. M. Milanesi a donné, dans la dernière édition de Vasari, la liste des médaillons que Pisanello a signés, et qui sont reconnus comme étant bien de sa main [2].

L'invention de Pisanello eut beaucoup de succès, et

(1) *Vita di Vittore Pisanello;* édit. Lemonnier, t. IV, p. 156.

(2) *Commentario alla vita di Vittore Pisanello;* édit. Lemonnier, t. IV, p. 170.

un grand nombre de peintres et de sculpteurs italiens se mirent à fondre en bronze des portraits-médaillons. Parmi les plus connus, il faut citer Matteo Pasti, Giovanmaria Pomedello, Giulio della Torre et Francesco Caroto, à Vérone; Gentile Bellini, Giovanni Boldù, Antonio Erizzo, Marco Giudizziani et Vittore Camelio, à Venise; Andrea Riccio, Briosco, Giovanni Cavino et Giovanmaria Mosca, à Padoue; Pietro Paolo Galeotti, à Rome; le célèbre peintre et orfévre Francia, à Bologne; Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese; Baldassare d'Est et le peintre Bono, à Ferrare; Severo, à Ravenne; l'orfévre Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso; Enzola, à Parme; le célèbre Valerio Belli, Sperandio Miglioli et Corradini, à Mantoue; Alessandro Cesati, surnommé le Grechetto, et Domenico, le fameux graveur en pierres fines, tous deux de Milan; Francesco di Girolamo del Prato, à Crémone; Paolo de Raguse, à Urbino; Pietro, à Fano; Bertoldo, Petrellino et Niccolò Domenico di Polò, et Domenico Poggini, à Florence. Antonio del Pollaiuolo et Benvenuto Cellini ont fait aussi quelques portraits-médaillons de fonte. Sienne compte parmi les fondeurs de médaillons Francesco di Giorgio et le Pastorino, et Arezzo, Leone Leoni. Comme on le voit, il n'est presque pas de ville en Italie qui ne puisse compter quelques artistes modeleurs et fondeurs de portraits-médaillons. Mais tous les médaillons ne sont pas signés, et il existe quelques belles pièces très-recherchées dont les auteurs sont inconnus. Ainsi, la collection de M. Louis Fould possédait un portrait-médaillon très-estimé de Jeanne Albizzi, femme de Laurent Tornabuoni, patricien de Florence, dont

l'auteur n'est pas nommé. Au revers, l'artiste a représenté un groupe de trois femmes nues, imité du groupe antique des trois Grâces, pour personnifier les vertus et les qualités de Jeanne Albizzi : la Charité, la Beauté, l'Amour conjugal, comme l'indique la légende : CASTITAS, PULCHRITUDO, AMOR (1).

Nous aurions dû inscrire parmi les artistes fondeurs de médaillons Andrea Spinelli, qui a signé, avec la date de 1540, un très-bon bas-relief circulaire de trente et un centimètres de diamètre, qui est conservé dans le Musée Correr de Venise; il représente Bernardo Superantio, sénateur vénitien (2). En présence du goût qui régnait de son temps, il ne peut être douteux que le sculpteur Spinelli n'ait fait d'autres portraits dans les dimensions usitées.

Les Allemands, qui dans la première moitié du seizième siècle excellaient, comme nous l'avons vu, dans les portraits-médaillons sur bois et sur pierre, se livrèrent aussi à la fonte et à la ciselure des métaux pour reproduire des portraits. Les artistes les plus distingués de cette époque furent Hieronymus Magdeburger et l'orfévre Henri Reitz de Leipzig. On a de cet artiste un beau médaillon de Charles-Quint, dont nous donnons la reproduction dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre (3).

On nomme encore à Nuremberg Hans Masslitzer,

(1) M. CHABOUILLET, *Description des ant. et objets d'art du cabinet de M. Louis Fould*, p. 129.

(2) N° 1053 du Catalogue de M. LAZARI, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr*; Venezia, 1859.

(3) Le Musée du Louvre en possède un exemplaire en argent, n° 563 du Catalogue de la collection Sauvageot.

les frères Wentzel et Albrecht Janmitzer, et Kold, comme ayant exécuté des portraits-médaillons dans la première moitié du seizième siècle. Les artistes de cette époque employèrent les mêmes procédés qu'en Italie. Ils ont moins de simplicité dans le style que les Italiens, mais une étonnante habileté manuelle.

Dans la seconde moitié du seizième siècle, les artistes d'Augsbourg vinrent faire concurrence à ceux de Nuremberg. Durant cette seconde période, les médailleurs cherchèrent à imiter les œuvres de leurs devanciers; mais on ne retrouve plus dans leurs travaux la pureté du style ni le fini de l'exécution, qui avaient fait la réputation de ceux-ci. Quelques artistes cependant se firent encore remarquer : Matthias Karl et Valentin Maler, à Nuremberg; Constantin Muller, à Augsbourg, et Jacob Gladehals, à Berlin, sont cités comme les plus habiles (1). Au dix-septième siècle, on continua en Allemagne à faire des portraits-médaillons. On voit dans la Kunstkammer de Berlin un portrait-médaillon d'argent d'Albert Dürer, exécuté par Hans Pezolt, orfévre nurembergeois qui jouissait d'une grande réputation au commencement du dix-septième siècle. Le même Musée possède aussi du sculpteur Georges Schweiger quelques beaux portraits de bronze (2).

Les Flamands firent également des portraits-médaillons en métal. On peut citer comme les meilleurs artistes du seizième siècle Paulus van Vianen, Steven van Holland et Conrad Bloc.

Dès la fin du quinzième siècle, on fit en France des

(1) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, s. 796.

(2) Nos 2637 à 2640 du Catalogue de ce Musée.

portraits-médaillons. On possède une médaille d'or, de quatre centimètres de diamètre, reproduisant la figure de Charles VIII, et au revers celle d'Anne de Bretagne. La commune de Lyon la fit faire, en 1493, pour la présenter à la reine Anne à son entrée dans cette ville [1]. Quelques années plus tard, la ville de Lyon fit faire un autre médaillon en l'honneur de la seconde entrée de la reine Anne dans ses murs. Il représente Louis XII de profil, presque à mi-corps, et coiffé d'un bonnet orné de la couronne royale fleurdelisée; le champ est semé de fleurs de lis. Au revers est le buste de profil d'Anne de Bretagne, sur un champ semé à gauche de fleurs de lis, et à droite d'hermines. La légende de ce médaillon est explicite et ne nécessite pas de commentaires : LUGDU(nensi) RE . PUBLICA . GAUDE(n)TE . BIS . ANNA . REGNANTE . BENIGNE . SIC . FUI . CONFLATA . 1499. C'est la médaille qui parle : « La cité de Lyon se ré» jouissant du second règne de la bonne Anne, j'ai été » ainsi fondue. » Deux documents, publiés par M. de Soultrait [2], ont appris les noms des auteurs de ce beau médaillon. Il fut modelé par Nicolas et Jean de Saint-Priest, pour le prix de quatre écus d'or; puis fondu, pour huit écus d'or, par Jean Lepère, orfévre, qui dut pour ce prix « bailler sur le patron de ladite médaille » une autre médaille de cuivre brute pour la garder en » la maison de ville de Lyon. » Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris possède de ce type un bel exemplaire d'argent fondu et ciselé, qui doit

(1) Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris possède ce médaillon, n° 2902 du Catalogue de M. CHABOUILLET, déjà cité.
(2) *Revue numismatique*, année 1855, p. 45.

être contemporain de l'entrée de la reine Anne à Lyon [1].

On continua à faire des portraits-médaillons en France au commencement du seizième siècle. On possède une médaille de François, duc de Valois et comte d'Angoulême (depuis François Ier), avec la date de 1504 [2]; une autre de Louise de Savoie, mère de François Ier; une médaille de ce prince avec la date de 1517; une autre du Dauphin, fils de François Ier, qui mourut en 1536, à l'âge de dix-neuf ans [3].

Ce sont les orfévres qui, habiles modeleurs, fondeurs et ciseleurs, exécutaient alors ces médailles; mais ils n'ont pas signé leurs ouvrages. Nous pouvons cependant en citer un dont le nom nous a été révélé par les comptes royaux : c'est Regnault Damet, orfévre à Paris, qui reçut, en 1538, « 430 livres 10 sous tournois pour trois » médailles de bronze grandes comme le naturel [4]. » Si Damet fondait et ciselait des portraits grands comme nature, il devait en faire certainement d'une plus petite dimension, puisque les portraits de ce genre étaient fort recherchés.

On possède de belles médailles françaises de tous les

(1) N° 2905 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. On trouvera une gravure de ce médaillon dans le *Trésor de numismatique,* Méd. franç., Ire partie, pl. V, n° 1. Le Musée du Louvre en conserve un exemplaire de bronze, provenant de la collection Sauvageot, n° 517 du Catalogue de M. Sauzay, déjà cité.

(2) Le Musée du Louvre en conserve un exemplaire; collection Sauvageot, n° 518 du Catalogue de M. Sauzay.

(3) *Trésor de numismatique*, pl. VI, VII et X.

(4) *Compte de maistre Claude Haligre, des recettes et dépenses par lui faictes à cause des menuz plaisirs durant treize mois, commençant le 1er jour de décembre* 1528 *et finissant le dernier jour de décembre ensuivant* 1529; Archives de l'Empire, KK. 100.

souverains qui occupèrent le trône de France au seizième siècle : Henri II, Catherine de Médicis, François II et Marie Stuart, Charles IX, Henri III et Henri IV [1]; il y en a plusieurs de Jeanne d'Albret et de Marie de Médicis. Sous le règne du premier des Bourbons, un artiste de talent, Georges Dupré, se fait connaître par la signature qu'il a posée sur de très-beaux portraits de métal. La plus ancienne médaille de Dupré est probablement celle qui reproduit Henri IV en Mars, vu à mi-corps et coiffé d'un casque; elle porte la date de 1601 [2]. La dernière est sans doute celle de François IV, duc de Mantoue, représenté dans sa vingt-sixième année, ce qui donnerait à cette médaille la date de 1638. Dupré a fait un grand nombre de portraits-médaillons avec ou sans revers. Parmi les plus curieux, on peut citer le médaillon qui reproduit Henri IV et Marie de Médicis superposés, de profil, avec la date de 1605; ceux de Henri IV datés de 1606, l'un de profil, l'autre de trois quarts; celui du doge Marc-Antoine Memmo daté de 1612, et celui de Pierre Jeannin, surintendant des finances, avec la date de 1615.

A Dupré succéda Jean Varin (1604 † 1692), que l'on croit son élève. On a de Varin quelques portraits-médaillons, mais la grande réputation de cet artiste lui vient des perfectionnements qu'il apporta à la gravure des médailles et des nouveaux procédés qu'il imagina

(1) *Le Trésor de numismatique* donne la liste de toutes les médailles françaises. Le Musée du Louvre en possède plusieurs provenant de la collection Sauvageot, nos 518 et suivants du Catalogue.

(2) Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris en conserve un exemplaire d'argent, no 2906 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

pour les frapper. Nous n'avons pas à nous occuper de ces travaux, qui se rattachent à la numismatique.

VI.

Bronzes florentins du XVI[e] siècle.

L'Italie possédait au seizième siècle un très-grand nombre de sculpteurs de talent qui improvisaient, avec une facilité et une promptitude incroyables, des statues, des groupes, des monuments, des fontaines en marbre, en bronze et en pierre. Plusieurs de ces artistes se mirent à fondre des bronzes de petite proportion, statuettes ou bas-reliefs, qui sont pour la plupart des copies d'ouvrages antiques ou d'œuvres d'artistes contemporains. Ce fut surtout à Florence que les sculpteurs se livrèrent à ce genre de travail. Les élèves de Jean de Bologne, et entre autres Antonio Susini, Pietro Tacca de Carrare et Francesco della Stella, reproduisirent en statuettes de bronze de petite proportion les œuvres nombreuses et variées de leur maître [1]. On rencontre aujourd'hui dans les collections une assez grande quantité de ces jolies statuettes et de ces fins bas-reliefs, qui sont fort recherchés des amateurs. On en voyait dans le cabinet de M. Louis Fould une belle réunion; ces pièces n'ont été obtenues qu'à des prix très-élevés à la vente de ce cabinet [2]. Les mêmes artistes ne dédaignèrent pas d'associer leur talent aux productions de l'industrie, qu'ils enrichirent de statuettes et de bas-reliefs d'un

(1) Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno;* Firenze, 1767, t. VII, p. 104.

(2) Une réduction, de trente-trois centimètres de hauteur, du groupe antique des deux lutteurs qu'on voit au Musée de Florence, a été portée par les enchères à plus de 2300 francs et adjugée à lord Hertford.

modelé excellent et d'une exécution très-soignée. On trouve aujourd'hui dans les musées et dans les collections, des chenets, des flambeaux, des écritoires, des marteaux et des poignées de porte et d'autres objets usuels qui y sont conservés comme des œuvres d'art, avec juste raison. A la vente du cabinet de M. Louis Fould, une paire de chenets surmontés des figures de Vénus et Adonis a été portée par les enchères au prix de 2,500 francs, une autre paire, où l'on voyait les figures de Jupiter et de Junon, à 2,100 francs [1]. La collection du prince Soltykoff possédait quelques belles pièces de ce genre. Deux chenets décorés des figures de Mars et de Vénus [2] ont été portés par les enchères au prix de 6,000 francs.

§ II.

TRAVAIL AU REPOUSSÉ.

A côté des ouvrages fondus dans un moule, il en existe d'autres qui sont obtenus par un procédé différent : il consiste à repousser au marteau des feuilles de métal, de manière à leur donner la forme que l'artiste veut produire, et à exprimer à leur surface des figures ou des ornements en relief.

Ce procédé, qui a reçu de quelques érudits le nom de sphyrélaton et auquel on donne le plus ordinairement celui de travail au repoussé, remonte à une haute antiquité. Les objets métalliques dont parle Homère sont toujours travaillés au marteau, et il n'est pas dou-

(1) Nos 1892 à 1895 de la Description de cette collection par M. Chabouillet. Ces chenets appartiennent aujourd'hui à M. James de Rothschild.

(2) No 1022 du Catalogue de cette collection, déjà cité.

teux que les statues colossales des anciens n'aient été ainsi faites. Quelque légèreté que l'on puisse donner au métal fondu par la perfection du moule, elle ne pourra jamais être mise en comparaison avec celle d'une feuille de métal dont le marteau viendra réduire l'épaisseur autant que sa malléabilité peut le permettre.

« En orfévrerie, » dit un savant, grand connaisseur en fait d'art, et d'art industriel, » la fonte et la ciselure » sont des procédés bornés; le repoussé est l'art sans » limites [1]. » Aussi le procédé du repoussé fut-il employé principalement dans la confection des armures de luxe et dans l'orfévrerie, qui, jusqu'au dix-septième siècle, comprenait l'exécution des bas-reliefs et des statues d'or et d'argent; il s'agissait de réunir dans ces armures de parade la richesse et la légèreté, et dans les travaux d'orfévrerie, de produire des pièces d'une grande dimension en leur donnant le moins de poids possible; rien ne pouvait mieux satisfaire à cette double condition que le travail au repoussé.

Dès les premiers moments du retour au culte des arts, après l'obscurcissement du dixième siècle, nous voyons employer le procédé du repoussé dans les travaux artistiques. Willegis et saint Bernward avaient restauré l'art de la fonte du bronze; l'abbé Richard, leur contemporain et leur émule, remit en honneur le travail au repoussé. Élu en 1004 abbé du célèbre et riche monastère de Saint-Viton de Verdun, il s'empresse de rebâtir son église; et dès qu'elle est élevée, il la fait décorer avec soin et l'enrichit d'un mobilier somptueux.

(1) M. le comte de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, t. II, p. 481.

L'ambon, dans lequel on lisait l'évangile au peuple, était alors une vaste tribune élevée de plusieurs marches au-dessus du sol : l'abbé Richard en construisit un dont les quatre faces étaient décorées de bas-reliefs de bronze produits par le travail au repoussé. Les termes dont se sert le moine Hugon dans sa chronique ne peuvent laisser aucun doute à cet égard [1]. Ces bas-reliefs offraient un travail de sculpture considérable. Sur la face de l'ambon qui regardait l'occident, on avait représenté les douze apôtres et douze prophètes; sur celle du nord, les quatre fleuves du paradis; sur la partie circulaire, où se tenait le diacre qui lisait l'évangile, on voyait le sacrifice d'Abraham, Abel offrant un agneau au Seigneur, Isaac bénissant ses enfants, Jacob supplantant Ésaü, Tobie ensevelissant un mort, et David donnant des preuves de son courage; sur la face principale, Jésus sur un trône, accompagné de sa mère, de saint Jean et des quatre évangélistes, et entouré de chœurs d'anges. Ces sculptures étaient rehaussées de diverses couleurs, sculptorio et polimito [2] opere exaratæ, et il est à croire que ces couleurs n'étaient autres que des émaux.

L'impulsion artistique était donnée : durant le moyen âge tous les vases d'or et d'argent, et beaucoup de monuments de bronze, furent travaillés au repoussé et ciselés ensuite. Le moine Théophile, qui vivait au onzième siècle, nous l'apprend dans sa *Diversarum ar-*

[1] « Pulpitum autem ære crebris tunsionibus in laminas tabulasque producto et deaurato factum esse constat satis accurate et eleganter, et per XII tabulas, XII prophetarum imagines, XII apostolorum formas subvehentium sculptorio et polimito opere exaratæ sunt. » *Chronicon* HUGONIS ABB. FLAVINIACENSIS, apud PERTZ, *Monumenta Germaniæ historica*, t. X, p. 374.

[2] Que M. Pertz interprète par multicolore, *idem*, loc. cit.

tium schedula. « On fait aussi, dit-il, des fers pour » exécuter sur l'or, l'argent et le cuivre, des figures hu- » maines, des oiseaux, des animaux et des fleurs repous- » sés [1]. Ces fers sont de la longueur d'une palme, » larges et garnis d'une tête à la partie supérieure, effilés, » ronds, minces, triangulaires, carrés ou recourbés à la » partie inférieure, selon l'exigence du travail que l'on » se propose de faire ; on les frappe avec un marteau [2]. »

Après avoir décrit les instruments nécessaires au travail du repoussé, Théophile enseigne la manière de s'en servir, et en expliquant la fabrication du calice, des burettes et de l'encensoir, il fournit des exemples qui font voir que le marteau était le principal instrument de l'orfévre. Les anses et quelques pièces accessoires étaient seules fondues [3].

Parmi les grands monuments exécutés au repoussé durant le moyen âge, il faut signaler les portes de bronze placées sur le flanc sud de la cathédrale d'Augsbourg. Nous les avions autrefois indiquées comme étant une œuvre de fonte [4] ; mais l'opinion de MM. Viollet-le-Duc et Darcel [5] a de nouveau appelé notre attention, et nous y avons reconnu un travail au repoussé. Les deux vantaux de cette porte, d'inégale largeur, sont recouverts l'un de quatorze, l'autre de vingt et un panneaux de bronze assemblés par des bandes de même

(1) Ad exprimendas imagines ductiles in auro.

(2) *Diversarum artium schedula*, lib. II, cap. XIII, De ferris ad ductile.

(3) Chap. XXV, XXVI, LVIII, LIX, LXXVII.

(4) *Description de la collection Debruge Duménil*, introduct., p. 55.

(5) VIOLLET-LE-DUC, *Lettres adressées d'Allemagne*, p. 59. — M. ALFRED DARCEL, *Excursion artistique en Allemagne*, p. 133. On trouvera une reproduction de ces portes dans la *Revue archéologique*, t. VI, p. 54.

métal, qui sont clouées sur des ais de bois et ornées de têtes d'hommes à leurs points d'intersection. Une tête de lion occupe l'un des panneaux du centre dans chaque vantail.

Dans l'origine, les deux vantaux devaient être égaux; mais aujourd'hui le vantail à droite contient quatorze panneaux de même dimension, divisés en deux bandes et superposés; celui de gauche contient entre deux bandes de sept panneaux qui ont la dimension de ceux du vantail à droite, une troisième bande de sept panneaux plus étroits. Chacun des panneaux, grands ou petits, ne renferme qu'une seule figure principale. Les reproductions que l'on y voit sont assez singulières : c'est un homme qui fuit devant un serpent; un autre qui regarde dans une fiole qu'il tient élevée; un centaure et un lion répétés deux fois; un homme vêtu d'un court manteau, armé d'une lance et d'un bouclier; on y voit encore deux fois Samson ouvrant la gueule d'un lion et combattant avec la mâchoire d'un âne. Toutes ces figures ont du mouvement, quelques-unes sont d'un bon style. M. Viollet-le-Duc croit que ces panneaux sont d'époques différentes, et que les plus anciens pourraient avoir été faits à Constantinople, au cinquième siècle ou au sixième. M. Darcel les regarde comme étant allemands, et du huitième siècle. Il est constant que l'auteur, quel qu'il soit, de ce monument avait étudié l'art byzantin; mais nous ne retrouvons pas dans ces sculptures la correction ni surtout la finesse d'exécution qui caractérise les ouvrages grecs du sixième au onzième siècle. Les scènes bizarres, et les animaux chimériques qu'elles reproduisent, sont bien dans le goût du onzième siècle en Allemagne. Ces

portes doivent appartenir à l'un des artistes de cette école créée par saint Bernward, qui, tout en étudiant les belles productions de l'art byzantin, étudiait aussi la nature, et qui, faisant profession de beaucoup d'indépendance, cherchait partout des voies nouvelles.

Des monuments de sculpture au repoussé, de petite proportion, ont été exécutés en grande quantité pendant le moyen âge. Nous devons signaler surtout les orfévres de Limoges comme ayant produit, au treizième siècle, à l'aide de ce procédé, des statuettes et des figures de haut-relief, en cuivre, qui ne sont pas sans mérite. Les têtes sont entièrement repoussées; les corps et les vêtements, dans les pièces importantes, sont souvent rendus par des feuilles battues, dressées et appliquées sur une forme de bois. Le métal est doré et souvent enrichi d'émail. La collection de M. Sellière possède un très-beau spécimen de ce genre de sculpture. C'est une statuette de la Vierge, de cinquante-deux centimètres de hauteur. Elle est représentée assise sur un trône émaillé qui sert de reliquaire [1]. Les pièces de ronde bosse de cette proportion sont assez rares; mais on conserve dans les musées et dans les collections un grand nombre de figures de haut-relief détachées des monuments auxquels elles appartenaient, et aussi des châsses et des reliquaires qui en sont décorés.

Tous les ouvrages soignés que l'on faisait par le procédé du repoussé, au moyen âge, étaient au surplus retouchés et terminés au ciselet [2].

(1) Cette pièce provient de la vente de la collection Soltykoff (nº 151 du Catalogue déjà cité). Elle a été adjugée moyennant 2,250 fr.

(2) THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, cap. LXXVII.

Au seizième siècle, les beaux ouvrages d'orfévrerie étaient toujours exécutés par le repoussé. Cellini nous apprend, dans son Traité de l'orfévrerie, que ce procédé était universellement en usage parmi les orfévres de son temps, en France et en Italie; lui-même n'en employait pas d'autre dans la fabrication des bijoux, des vases, des figurines d'or et d'argent; il ne fondait que les anses des vases, le bec des aiguières, et quelques pièces de rapport.

Le repoussé a encore été employé, au seizième siècle, pour obtenir des figures et des ornements en relief sur des plaques de fer qui étaient ensuite enrichies de fines damasquinures d'or et d'argent. Ces riches bas-reliefs de fer, rehaussés d'or, servaient à garnir les coffrets et à décorer certains meubles de prix.

§ III.

CISELURE EN FER.

Le fer, malgré sa dureté, n'a pas échappé au ciseau du sculpteur. Cette branche de l'art a été cultivée, durant le moyen âge, dans l'empire d'Orient. Un auteur grec anonyme, qui écrivait antérieurement au douzième siècle, rapporte qu'on voyait, dans un lieu de Constantinople que l'on nommait Exocionion, un groupe colossal de Nemrod, avec son chien et un lièvre, taillé dans le même bloc de fer [1]. Il nous faut ensuite arriver jusqu'à l'époque de la Renaissance pour retrouver l'usage de la sculpture en fer. Ce fut principalement en Allemagne,

[1] *Breves enarrationes chromographicæ,* apud BANDURI, *Imperium orientale; Antiq. Constant.,* lib. V; Parisiis, p. 66.

dans la seconde moitié du seizième siècle, qu'on la remit en pratique. La ville d'Augsbourg surpassait toutes les autres. Ses artistes ciseleurs, qui portaient le nom de plattner [1], ont couvert de leurs fines ciselures en haut-relief un nombre considérable de pommeaux d'épée et de dague ; ils ont enrichi de leurs bas-reliefs les fourreaux d'épée, les meubles et les ustensiles domestiques ; quelques-uns même ont taillé dans le fer des statuettes de ronde bosse. Parmi les plus célèbres, on distingue Thomas Ruker : il fit, en 1574, un fauteuil enrichi de sculptures d'un grand mérite qui représentent des scènes historiques ; ce fauteuil, qui fut offert par la ville d'Augsbourg à Rodolphe II, est actuellement en Angleterre. Mais le maître le plus renommé en ce genre de travail fut Gottfried Leygebe, né en Silésie au commencement du dix-septième siècle. Il travailla longtemps à Nuremberg, et mourut à Berlin en 1683 [2]. D'abord simple armurier, il se fit remarquer par d'ingénieuses compositions, et surtout par une exécution d'un fini très-délicat. On voit de lui à la Kunstkammer de Berlin et au Muséum historique de Dresde des poignées d'épée d'un travail merveilleux. Il a fait aussi beaucoup de bas-reliefs de fer [3]. Les ouvrages de cet artiste, qui jouissent en Allemagne de la plus haute réputation, sont des statues équestres d'une assez grande proportion taillées dans des blocs de fer. Le Grüne Gewölbe de Dresde possède de lui une statuette équestre de Charles II d'Angleterre, représenté sous la figure de saint Georges

(1) Dr Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, s. 797.

(2) Dr Kugler, *Beschreibung der K. Kunstkammer*, s. 246.

(3) A la Kunstkammer de Berlin, nos 2857, 2859, 2862, 2887 du Catalogue de ce Musée.

tuant le dragon, et la Kunstkammer de Berlin, la statuette du grand électeur Frédéric Guillaume sous la figure de Bellérophon monté sur Pégase et terrassant la Chimère [1]. A ne considérer que la difficulté vaincue, ce sont là certainement les premiers travaux de Leygebe; mais ses petits bas-reliefs, et surtout ses poignées d'épée, sont d'un travail bien supérieur.

On a également exécuté en France, au seizième siècle, de fines ciselures sur fer; elles se font remarquer par une composition spirituelle et un modelé correct. Le Musée du Louvre possède plusieurs pièces, dont la plus curieuse est une monture d'escarcelle qui a appartenu à Henri II. Nous en donnons la reproduction dans la planche LXXVI de notre Album.

(1) N° 2889 du Catalogue de ce Musée.





CHAPITRE IV.

SCULPTURE EN MATIÈRES DURES : GLYPTIQUE, ART DU LAPIDAIRE.

§ I.

GLYPTIQUE.

L'art de graver des images sur des pierres dures, soit en creux (les intailles), soit en relief (les camées), remonte à la plus haute antiquité. C'est aux Égyptiens qu'on attribue la gloire d'avoir les premiers cultivé la glyptique.

Les Grecs, auxquels ils avaient transmis leurs procédés, ont gravé des intailles et des camées avec une perfection à laquelle bien peu d'artistes des temps modernes ont pu atteindre. Ils apportèrent à Rome l'art de graver sur pierre, et le goût des pierres gravées y fut très-prononcé pendant plusieurs siècles. Quelques artistes romains se livrèrent avec succès à ce genre de travail; ils sont loin néanmoins d'avoir égalé les Grecs.

Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, on continua de graver sur pierres fines en Italie; mais dès le cinquième siècle cet art avait cessé d'y être en pratique. Les Byzantins, qui en avaient conservé la technique, furent les seuls, durant le moyen âge, qui gravèrent des camées. Ceci explique comment il se fait qu'on rencontre aussi peu de camées reproduisant des sujets religieux. Ainsi, sur quatre-vingt-dix-neuf anneaux qui figurent dans l'inventaire du Saint-Siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII [1], dix-neuf sont enrichis de camées, mais il n'y en a que deux qui reproduisent un sujet chrétien.

Les camées byzantins sont loin de valoir ceux des Grecs, ni même ceux du Haut-Empire. En général, les compositions sont simples et le dessin ne manque pas absolument de correction, mais l'exécution offre souvent de la lourdeur. Ils sont presque tous antérieurs au onzième siècle; il y en a quelques-uns de cette époque, où a commencé pour l'art byzantin l'ère de la décadence; nous n'en connaissons pas d'une date postérieure.

Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale possède plusieurs camées byzantins, parmi lesquels il en est un très-remarquable, et qui est digne de figurer à côté des productions du Haut-Empire. Ce camée, sur sardonyx à trois couches, de quarante-sept millimètres de hauteur sur treize de largeur [2], reproduit dans le

(1) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolice factum de mandato Sanctissimi Patris dom. Bonifacii papæ octavi sub anno Domini millesimo ducent. nonag. quinto;* Ms., Bibl. imp., n° 5150, fol. 61.

(2) N° 267 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité. M. Hase a publié ce camée dans son édition princeps de Léon Diacre.

haut du tableau le buste du Christ, les bras étendus, la main droite dans l'action de bénir, et au-dessous saint Georges et saint Démétrius. Les deux saints guerriers sont représentés en pied sous les traits de jeunes hommes; ils portent la brigandine à écailles terminée par une courte cotte d'armes et un manteau rejeté en arrière; c'est exactement là le costume donné à Basile II dans la miniature du manuscrit de Venise, qui est reproduite dans la planche LXXXV de notre Album. Les noms des deux saints sont gravés sur la pierre en lettres grecques disposées perpendiculairement. La composition du sujet est simple et le dessin en est correct; les figures des deux guerriers sont très-élégantes, et rappellent celles des manuscrits de l'époque de Constantin Porphyrogénète. Il n'est pas douteux que ce joli camée n'appartienne au règne de ce prince; il vient encore confirmer ce que nous avons dit de l'état florissant des arts dans l'empire d'Orient au dixième siècle.

Les pierres antiques gravées en creux servirent de sceaux aux rois dès l'époque carolingienne : Pepin scellait avec un Bacchus indien, Charlemagne avec un Sérapis, et il y a lieu de penser que l'art de graver sur pierres dures était complétement tombé en oubli, durant le moyen âge, chez tous les peuples de l'Occident; les inventaires des rois et des princes du quatorzième siècle, où nous puisons souvent des documents précieux sur les arts du moyen âge, en fournissent jusqu'à un certain point la preuve. Ainsi, dans l'inventaire de Charles V, de 1379 [1], on trouve souvent l'énonciation de camées qui viennent décorer des pièces d'orfévrerie;

[1] Ms., Bibl. imp., n° 8356, déjà cité.

mais les sujets qui y sont gravés ne se rattachent presque jamais à la religion chrétienne, comme cela aurait eu lieu, sans aucun doute, d'après les usages du temps, si ces pierres avaient été gravées pour les pièces d'orfévrerie qu'elles décorent. Au folio 66 de cet inventaire, on fait le relevé des signets (les sceaux) du roi, et voici comment celui dont il se servait habituellement est désigné : « Le signet du roy, qui est de la teste d'un » roy sans barbe, et est d'un fin rubis d'Orient; c'est » celui de quoi le roy scelle les lettres qu'il escript de sa » main. » Plus bas, au folio 78, on décrit parmi « les an- » neaulx à camahieux estant en un autre coffre dont le roy » porte la clef : ung camahieu où il y a ung lyon cou- » chant, assis (enchâssé) en une verge d'or néellée; — » ung autre camahieu à une teste de femme, assis en » une verge d'or toute pleine; — ung autre petit cama- » hieu d'un enfant à elles (ailes) acropy. » A cette description on ne peut méconnaître des pierres antiques; la dernière ne reproduisait-elle pas la figure de Cupidon?

Au folio 63 du même inventaire, on trouve un anneau dont le camée représente un sujet chrétien; il est ainsi désigné : « Annel des vendredis, lequel est néellé et y » est la croix double noire de chacun costé, où il y a » ung crucifix d'un camayeux, Saint Jehan et Nostre- » Dame, et deux angeloz sur les bras de la croix, et le » porte le roy continuellement les vendredis. » Ces mots croix double indiquent sans doute la croix à double traverse en usage dans l'empire d'Orient, et il est à croire que ce camée provenait de l'école byzantine. Les bagues du roi Charles V, et surtout ses sceaux, reproduiraient

tous des sujets pieux ou sa propre image, s'il avait eu sous la main des artistes exercés à graver les pierres fines.

On connaît d'ailleurs un grand nombre de châsses et d'instruments du culte des diverses époques du moyen âge qui sont enrichis de camées antiques. Les aurait-on employés dans ces temps d'austère piété, si on avait pu les remplacer par d'autres pierres?

L'inventaire de Charles VI, fait vingt ans plus tard que celui de Charles V, constate aussi la présence de beaucoup de camées à sujets profanes [1].

Comme on le voit, les camées portaient au quatorzième siècle le nom de camaïeu. Ce nom se perpétua durant tout le seizième; on le retrouve dans tous les inventaires du temps [2], et c'est de là qu'on a donné le nom de camaïeux aux peintures monochromes et à celles de deux ou trois couleurs dans lesquelles on n'a pas pour but d'imiter la couleur naturelle.

Il paraîtrait que l'art de graver les pierres dures avait reparu en Italie dès la fin du quatorzième siècle. Cicognara cite Benedetto Peruzzi comme ayant exercé la glyptique en 1379 [3]. Mais cet art ne commença à produire de bons fruits, suivant Vasari, que sous les papes Martin V († 1431) et Paul II († 1471). L'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient et la prise de Constantinople peuvent être regardées comme les principales causes de la renaissance de cet art en Occident. Ces événe-

(1) Ms., Bibl. imp., fonds Mortemart, nº 76.

(2) Notamment dans l'inventaire de Henri II, de 1560, Ms., Bibl. imp., nº 9501.

(3) *Storia della scultura*, t. II, p. 391.

ments ayant forcé les artistes grecs de se réfugier en Italie, les graveurs sur pierres, bien qu'ils ne fussent plus que des ouvriers grossiers et ignorants, y portèrent les procédés mécaniques de leur profession, et cela fut suffisant. Du moment que ces procédés furent connus, la glyptique, en présence des grands artistes qui illustraient alors la péninsule italique, devait aussitôt renaître. Laurent de Médicis et Pierre son fils, tous deux passionnés pour les camées antiques, en composèrent une nombreuse collection, et appelèrent à Florence les meilleurs maîtres graveurs de ce temps.

C'est à cette école que se forma Giovanni, qu'on surnomma delle Corniole (des Cornalines). Il doit être regardé comme le premier restaurateur de la glyptique. Bientôt il eut pour concurrent le Milanais Domenico, qui reçut le surnom de' Camei (des Camées). On peut citer à côté de ces artistes Michelino, le peintre Francesco Francia, et l'habile orfévre de Milan, Caradosso.

Le seizième siècle est l'époque la plus florissante de cet art. Il serait beaucoup trop long de nommer tous ceux qu'il a illustrés : Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese, Valerio Vicentino, Matteo dal Nasaro de Vérone, Alessandro Cesari, Jacopo Caraglio de Vérone et Luigi Anichini de Ferrare sont les plus fameux.

Matteo dal Nasaro, qui vint en France à la suite de François Ier, y apporta le goût de la gravure sur pierres fines. Cet artiste figure dans les comptes des menus plaisirs du roi, de 1528 et 1529, sous le nom de maître Dalnassard, d'abord pour une somme de 615 livres qu'il reçut à titre de pension et bienfaits pour son en-

tretien, puis pour 112 livres, afin de le rembourser de l'achat qu'il avait fait des outils nécessaires pour graver les coins des monnaies du roi [1].

Matteo dal Nasaro ne tarda pas sans doute à former des élèves à Paris, car nous voyons dans un compte des menus plaisirs du roi, de 1530, une somme de 448 livres payées à Guillaume Hoison, lapidaire à Paris, « pour » une Nostre-Dame d'agathe garnie de neuf grosses » perles, d'ung saphir et de deux rubis..... et ung poi- » gnart ayant le manche de cristal et garny par la guesne » de trois camayeux [2]. »

Julien de Fontenay, connu sous le nom de Coldoré, fut le premier Français qui se distingua dans la glyptique. Il a gravé plusieurs fois la figure de Henri IV en buste. Appelé en Angleterre par la reine Élisabeth, il grava le portrait de cette princesse.

L'art de la gravure sur pierres déchut beaucoup dans le dix-septième siècle, et fut même si peu cultivé que plusieurs procédés se perdirent. Le dix-huitième siècle vit paraître des artistes d'un grand mérite; Joseph Pichler († 1790), le plus célèbre de tous, s'est élevé jusqu'à la hauteur des graveurs de l'antiquité.

Les graveurs sur pierres ne se sont pas contentés d'exécuter des bas-reliefs, ils ont encore sculpté des têtes, des bustes, et même des figurines entières de

(1) *Compte premier de maistre Claude Haligre, des receptes et des dépenses par lui faictes à cause des menuz plaisirs durant treize mois commençant le 1er jour de décembre 1528 et finissant le dernier jour de décembre suivant 1529*; Ms., Arch. de l'Emp., KK. 100, fol. 60 et 109.

(2) *Compte deuxième de maistre Claude Haligre, pour quatre mois du 1er janvier 1529 au 10 mai ensuivant 1530*, Ms., Arch. de l'Emp., fol. 11.

ronde bosse dans des pierres dures. Parmi les objets de cette nature que possède le Musée du Louvre, il faut remarquer les bustes des douze Césars, qui appartenaient à la collection Debruge Duménil [1]. Ces bustes sont exécutés au repoussé en argent, les têtes sont en matières précieuses : Jules César, en calcédoine verte; Auguste, en plasma antique; Tibère, en prime d'améthyste; Caligula, en chrysoprase; Claude, en agate d'Allemagne; Néron, en agate sardonisée; Galba, en jaspe blanc; Othon, en cristal de roche; Vitellius, en jaspe vert; Vespasien, en calcédoine blanche; Titus, en corniole; Domitien, en agate veinée. Ces sculptures en pierres fines sont du seizième siècle.

Nous ne devons pas nous étendre davantage sur la glyptique, qui ne se rattache qu'indirectement aux monuments de la vie privée. La glyptographie embrasse un autre ordre d'idées : elle exige des connaissances très-variées, de longues études, et demande à être traitée spécialement; elle suffirait à elle seule à fournir la matière d'un gros livre; nous n'avons eu d'autre but, dans cet article, que de faire connaître l'état de cette branche de l'art au moyen âge.

§ II.

ART DU LAPIDAIRE.

Les peuples anciens et modernes qui ont cultivé les arts ont toujours montré beaucoup de goût pour les coupes et les vases façonnés avec les belles matières minérales que fournit la nature. Lorsque ces vases sont

[1] N° 431 de la *Description* de cette collection, déjà citée.

taillés dans une pierre dure, ils ne peuvent être travaillés que par les procédés employés dans la glyptique; mais comme le plus souvent ils ne sont enrichis ni de gravures ni de sculptures, et que l'œuvre tire son importance plutôt de la beauté de la matière que de l'art, nous avons pensé que l'exécution des vases en matières minérales formait une classe à part dans l'industrie artistique, quelle que soit leur ornementation.

Les pierres siliceuses et quartzeuses transparentes, telles que les gemmes et le cristal de roche ; demi-transparentes, telles que la prase, l'opale, le girasol, l'agate, la calcédoine, la sardoine, le sardonyx, la cornaline; opaques, telles que les différentes sortes de jaspe, ont été les plus recherchées pour la confection des vases. Le lapis-lazuli, quoique faisant partie des pierres argileuses, a été également fort en vogue et peut être classé parmi les pierres dures, puisqu'il fait feu sous le briquet. Le porphyre, le marbre et les roches ont aussi fourni de très-beaux produits.

Les Romains, qui déployaient une grande magnificence et beaucoup de profusion dans leur goût pour les vases, recherchaient tout particulièrement ceux en matières rares, qu'ils préféraient souvent aux vases d'or et d'argent. Ce que l'on trouve dans les anciens auteurs sur le nombre des vases et des coupes de cette espèce qui existaient à Rome, nous paraîtrait incroyable si l'on ne savait en même temps par eux que ces vases avaient été enlevés des provinces conquises, et principalement de l'Asie. Pompée, qui s'était emparé des trésors de Mithridate, avait apporté à Rome et consacré dans le temple de la Fortune la collection de vases de ce grand prince.

Pline, en rapportant ce fait, dit que Pompée fut le premier qui fit connaître aux Romains les vases murrhins. Bien que les antiquaires ne soient pas d'accord sur la matière de ces vases, l'opinion la plus générale est qu'ils étaient taillés dans le sardonyx oriental. La description qu'en donne Pline semble bien la confirmer : « L'éclat, dit-il, n'en est pas vif, et ils sont plutôt luisants qu'éclatants; mais on y estime particulièrement » la variété des couleurs se dessinant sur leur contour » en veines successives, et offrant les nuances du » pourpre, du blanc et d'une troisième couleur de feu, » où les autres semblent se confondre par transition, » comme si la pourpre blanchissait ou que le lait devînt » rouge [1]. »

Pline avait dit que ces vases venaient de l'Orient et qu'on les trouvait dans plusieurs localités, et particulièrement dans l'empire des Parthes. Philostrate, mieux instruit et plus positif, nous apprend qu'on les travaillait dans l'Inde : « Les Grecs sertissent dans les colliers et » dans les bagues les petites pierres qui viennent des » Indes; mais les Indiens en font des coupes et des » bassins. Les coupes sont si grandes que le contenu » d'une seule peut fournir copieusement à boire à quatre » personnes altérées pendant l'été [2]. »

Les beaux vases en matières dures enlevés de l'Asie par Pompée, et ceux que les empereurs romains avaient recueillis, furent portés à Constantinople avec le trésor des empereurs, lors de la translation du siége de l'em-

(1) PLINIUS, *Natur. hist.*, lib. XXXVII, cap. VIII.
(2) PHILOSTRATORUM *quæ supersunt omnia* rec. GOTT. OLEARIUS; *Vita Apollon.*, lib. III, cap. XXVII; Lipsiæ, 1709, p. 118.

pire dans cette ville. C'est de là que sont sortis les vases qui se sont répandus en Occident durant le moyen âge. Les ambassadeurs envoyés par les empereurs byzantins aux princes de l'Occident n'arrivaient jamais qu'avec de magnifiques présents, parmi lesquels figuraient souvent des vases en matières précieuses [1]. Ils furent soigneusement conservés durant le moyen âge, et l'on rencontre souvent dans les anciennes chroniques, dans les chartes, dans les inventaires et dans les comptes, la mention de vases en sardonyx, en agate, en jaspe et en cristal.

Voici quelques faits que nous empruntons à ces documents, et nous les choisissons de différentes époques du moyen âge.

Sous l'épiscopat de Didier, évêque d'Auxerre, la célèbre Brunehaut offrit à l'église de Saint-Étienne un calice d'agate onyx, « ex lapide onychino, » d'une beauté remarquable, monté en or très-pur [2]. Parmi les dons que Théodelinde, reine des Lombards, avait faits à l'église Saint-Jean-Baptiste, qu'elle avait élevée à Monza, on voit figurer une coupe en calcédoine montée en argent doré et enrichie de pierres fines; elle est mentionnée dans les inventaires et dans différents actes du treizième et du quatorzième siècle [3]. Le trésor dont le comte Éverard, gendre de Louis le Débonnaire, fit la distribution à ses enfants par son testament de l'an-

(1) CONSTANTINI IMP. *De cerimoniis aulæ Byzant. libri;* lib. II, cap. XLIV; Bonnæ, p. 661. — ANNA COMNENA, *Syntagma rer. ab Alexio Comn. gestarum,* liber III, § 10; Bonnæ, p. 173.

(2) *Historia episcoporum Autissiodorensium,* ap. LABBE, *Nova bibl. mss. libr.,* t. I, p. 425.

(3) FRISI, *Memor. stor. di Monza,* t. I, p. 94; t. II, p. 131, 136, 163.

née 827, renfermait des coupes de pierres dures et une châsse de cristal [1]. Dans les premières années du onzième siècle, Burchard, comte de Melun, offrit à l'église du monastère de Saint-Maur-les-Fossés, qu'il avait fondé, un vase précieux en aigue-marine qui servait à contenir l'eau qu'on versait dans le calice [2].

Postérieurement au onzième siècle, les trésors des églises et ceux des princes se remplirent de ces belles matières. L'église de Mayence possédait, au douzième siècle, un très-grand vase d'agate onyx qui avait la forme d'un animal fantastique; l'ouverture pratiquée sur le dos de l'animal était bordée d'un cercle d'or sur lequel était gravée une inscription en caractères grecs [3].

A la même époque, un assez grand nombre de vases en matières précieuses existaient à l'abbaye de Saint-Denis, et le célèbre Suger faisait enrichir de montures ceux qui n'en étaient pas pourvus [4]. De ces richesses, le Musée du Louvre conserve le vase de cristal de roche que reproduit la planche XLV de notre Album, un vase de calcédoine antique monté en argent doré, et un vase de porphyre rouge dont la monture figure un aigle [5]; et le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris, le fameux canthare bachique, dit

(1) *Testamentum Everardi comitis*, ap. Mirei *Opera diplomat.*; Brux., t. I, p. 19.

(2) Odo, *Vita Burchardi*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 122.

(3) Conradus, *Chron. vetus rerum Moguntiacarum*; Francofurti, 1630, p. 11.

(4) Sugerii abb. *De rebus in adm. sua gestis*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 348. — *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis en France*, Ms., Arch. de l'Emp., LL. 1327, fol. 112, 113, 114, 115.

(5) Nos 575 et 664 du Catalogue de M. de Laborde, déjà cité.

coupe des Ptolémée; une nef de sardonyx enrichie d'une monture byzantine d'or émaillé, et une autre nef de jade vert [1].

L'inventaire du trésor du Saint-Siége fait à la fin du treizième siècle, par ordre de Boniface VIII, constate l'existence d'un certain nombre de vases en matières dures ornés de riches montures [2].

Le goût pour les vases en matières précieuses ne fit qu'augmenter au quatorzième siècle et au quinzième. Les comptes du roi Jean [3], l'inventaire du duc d'Anjou [4] et celui de Charles V [5], en mentionnent plusieurs qui existaient dans le trésor de ces princes. Le trésor des ducs de Bourgogne [6] renfermait aussi quelques pièces d'agate, de calcédoine, de jaspe et de serpentine; mais les vases et autres objets de cristal de roche y existaient en si grand nombre au quinzième siècle, qu'il n'est pas douteux que pour la plupart ils n'aient été travaillés en France et dans les Flandres. Et en effet, les comptes d'Étienne de la Fontaine, argentier du roi Jean, pour l'année 1352, nous apprennent que dès cette époque on

(1) Nos 279, 280 et 281 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

(2) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ;* Ms., Bibl. imp., no 5180.

(3) *Compte de Gaucher de Vannes, argentier du roy, depuis le premier jour de juillet mil* CCC. LV. *jusques au III*e *jour de janvier excluz. prochain;* Ms., Arch. de l'Emp., K. 8, fol. 13.

(4) *Inventaire des joyaux de Louis, duc d'Anjou, dressé de* 1360 *à* 1368, art. 440 et 441, publié par M. de Laborde, *Notices des émaux du Louvre;* IIe partie, 1853.

(5) Ms., Bibliothèque impériale, no 8356.

(6) *Inventaire des joyaux et meubles de Charles le Téméraire,* dressé en 1467, peu de temps après la mort de son père Philippe le Bon, publié par M. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, t. II, art. 2323 et suivants, 2354 et suivants, 2738 et suivants, 4228.

savait en France tailler et creuser le cristal de roche. Dans ce compte, le trône que le roi s'était fait faire, figure pour la somme fort importante de 774 écus d'or. Plusieurs artistes avaient concouru à son exécution : Jehan Lebraellier, orfévre du roi, avait été l'ordonnateur de l'œuvre; Guille Chastaingue, peintre, y avait peint quatre sujets des jugements de Salomon, des figures de prophètes, et les armoiries de France; enfin on y trouvait « XII cristaux, dont il y avait V creux » pour les bastons, VI plaz et I ront plaz pour le moyeu » qui furent faits par la main de Pierre Cloet [1]. » C'est principalement dans les Alpes et dans les Pyrénées qu'on trouve les plus beaux cristaux de roche, et l'on comprend que des artistes français et italiens, sans être assez habiles pour exécuter des travaux de gravure sur des pierres fines de l'Orient, soient cependant parvenus, au quatorzième siècle, à trouver les moyens de travailler le cristal pour en former des vases. Quant à ceux qui furent taillés dans les agates, les sardonyx, les calcédoines et autres pierres dures, ils ne se rencontrent jamais qu'en petit nombre dans les trésors des princes et des plus somptueuses abbayes; ce qui prouve encore, comme nous l'avons dit en traitant de la glyptique, que l'art de tailler les pierres dures et de les graver n'était pas pratiqué en Europe durant le moyen âge, si ce n'est à Constantinople. Le trésor de l'église Saint-Marc, à Venise, est très-riche en vases de matières dures, que les Vénitiens ont rapportés de la ville impériale après s'en être

(1) *Compte d'Estienne de la Fontaine, argentier du roy notre sire....., depuis le premier jour de janvier mil* CCC. LII. *jusques au premier jour de mai mil* CCC. LIII. *prochain;* Ms., Arch. de l'Emp., KK. 8, fol. 165.

emparés, en 1204 [1]. Peu de ces pièces sont antiques; la plupart sont plutôt remarquables par leur volume considérable que par la beauté de leurs formes; elles doivent appartenir à l'industrie byzantine.

Lorsque l'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient eut forcé les artistes grecs à se réfugier en Italie, qu'ils y eurent importé les procédés de la glyptique. et que des artistes du plus grand mérite se furent élevés presque aussitôt à un haut degré de perfection dans cet art, on s'occupa de nouveau de rechercher les belles matières et de les façonner en vases de toutes sortes. Au commencement du seizième siècle, ces vases jouissaient d'une faveur extraordinaire; les plus grands artistes graveurs sur pierres fines ne dédaignaient pas d'en tailler de leurs mains. Vasari nous apprend que le fameux Valerio Vicentino fit une multitude de vases de cristal pour Clément VII, qui en donna une partie à différents princes, et le surplus à l'église San-Lorenzo de Florence [2]. Jacopo da Trezzo en produisit aussi de très-beaux [3]. Gasparo et Girolamo Misseroni, de Milan, élèves de Jacopo da Trezzo, faisaient aussi des vases très-recherchés; Vasari en mentionne particulièrement deux qui leur avaient été commandés par le duc Cosme : l'un était taillé dans un morceau de lapis, l'autre dans un morceau d'héliotrope d'une grandeur prodigieuse. La famille Misseroni compta encore parmi ses membres d'autres lapidaires renommés : Ambrogio, Ottavio et Giulio.

(1) P. Ramnusius, *De bello Constantinop. historia ;* Venetiis, 1634, p. 129.

(2) Vasari, *Vita di Valerio Vicentino e di altri intagliatori di camei.*

(3) *Idem*, Vie des mêmes artistes.

Les frères Sarrachi travaillaient le cristal pour en faire des vases en forme de galères, dont la mâture et l'armement étaient d'or [1].

Le cabinet des gemmes de la galerie de Florence conserve un nombre prodigieux de beaux vases sortis de la main des premiers artistes de l'Italie.

François Ier et Henri II avaient un goût décidé pour ces riches matières si bien travaillées. Ces princes en rassemblèrent une quantité considérable, provenant soit de l'antiquité, soit des artistes de leur temps. L'inventaire fait sous François II, le 15 janvier 1560 [2], « des » joyaulx d'or et autres choses précieuses trouvées au » cabinet du roi à Fontainebleau, » constate l'existence d'un très-grand nombre de vases et de coupes de toutes sortes en agate, en calcédoine, en prime d'émeraude, en lapis, en jaspe, en cristal et autres matières précieuses. Le Musée du Louvre a conservé plusieurs des beaux vases qui proviennent du trésor des princes.

On voit aussi de fort belles matières travaillées en vases de différentes formes dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris [3], dans le trésor impérial de Vienne, et dans la chambre du trésor du roi de Bavière. Le Grüne Gewölbe de Dresde contient une foule d'objets de ce genre, et surtout de beaux cristaux de roche des artistes milanais.

Ces productions de l'art du lapidaire étaient si esti-

(1) Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 412 et 413.

(2) Ms., Bibliothèque impériale, no 4732. — Le P. Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau;* Paris, 1642, liv. II, ch. V, p. 84.

(3) Nos 279 à 286 et 289 à 293 du Catalogue de M. Chabouillet, déjà cité.

mées au seizième siècle et au commencement du dix-septième, que l'on en confiait les montures aux plus habiles orfévres. Parmi les pièces précieuses du cabinet des gemmes de Florence, on voyait encore, il y a trois ans, une coupe de lapis-lazuli dont les trois anses d'or émaillé, enrichies de diamants, étaient dues au talent de Benvenuto Cellini, et un vase de cristal de roche dont le couvercle d'or avait été ciselé et émaillé par ce grand artiste. Ces riches montures, que nous avons pu admirer plus d'une fois, ont été fondues dans le creuset d'un voleur. Plusieurs des vases de la collection du Louvre et du cabinet des médailles sont aussi montés avec beaucoup de luxe et de goût. On conserve à la Kunstkammer de Berlin un très-grand vase de cristal de roche, taillé par Valerio Vicentino et dont la monture d'or est attribuée à Cellini (1). La taille des vases de pierres dures suivit le sort de la glyptique et fut à peu près abandonnée au dix-septième siècle; mais lorsque le goût pour les camées et les intailles eut reparu avec les bons graveurs du dix-huitième, les artistes de second ordre s'adonnèrent de nouveau à ce genre de travail. De jolis ouvrages sortirent de leurs mains, mais on ne vit plus paraître de pièces d'une dimension considérable en agate, en lapis, en jaspe, en cristal, comme celles qui avaient fait la gloire des artistes italiens du seizième siècle.

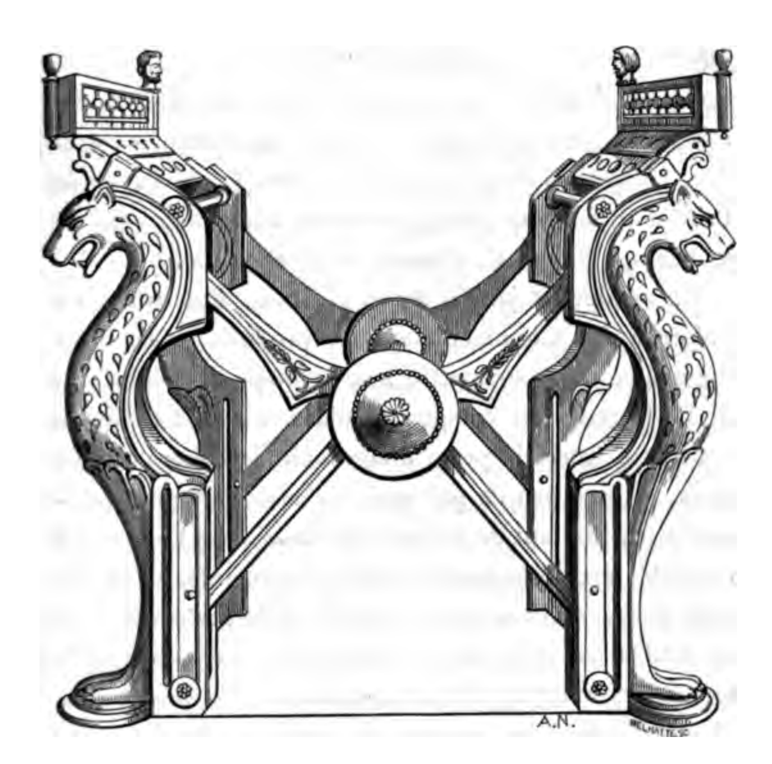
La planche XXVIII de notre Album offre la reproduction d'une belle coupe de lapis-lazuli qui faisait partie de la collection Debruge Duménil (2). C'est un ouvrage

(1) N° 1435 du Catalogue de cette collection.

(2) N° 826 du Catalogue déjà cité. Elle appartient aujourd'hui à M. James Rothschild.

italien du seizième siècle. La vignette qui ouvre ce chapitre et le cul-de-lampe qui le termine reproduisent deux beaux vases de cristal de roche richement montés, qui appartenaient à la même collection.





ORFÉVRERIE.

PRÉLIMINAIRES.

On entend aujourd'hui par orfévrerie, l'art de travailler l'or et l'argent. Nos orfévres modernes ne daigneraient pas toucher à des matières moins précieuses; mais au moyen âge, et même au temps de la Renaissance, où les riches métaux n'étaient pas aussi abondants, les orfévres travaillaient le cuivre et d'autres métaux encore à l'égal de l'or et de l'argent. Nous devons donc regarder comme appartenant à l'orfévrerie, non-seulement les statuettes, les bas-reliefs, les vases et

les bijoux d'or et d'argent, mais encore ces châsses, ces reliquaires, ces ustensiles mobiliers de cuivre ciselé et doré, rehaussés de pierreries et d'émaux; ces étains de Briot d'un fini merveilleux; tous ces objets enfin qui de leur temps étaient du domaine de l'orfévrerie.

On ne devrait jamais écrire l'histoire d'un art qu'en présence des monuments qu'il a produits; mais il est impossible de se soumettre à ce principe dans l'histoire de l'orfévrerie des époques reculées. La richesse de la matière a causé la perte d'une foule de trésors artistiques, et bien peu de pièces d'orfévrerie ont pu échapper, à travers tant de siècles, aux besoins, à l'ignorante cupidité, aux désordres sans cesse renaissants. La mode, cette déesse du changement dont le culte destructeur est de toutes les époques, a contribué, plus encore que toutes ces misères, à l'anéantissement des plus beaux objets d'orfévrerie. Sa fureur n'a rien respecté, pas même les choses saintes; nous en citerons seulement trois exemples entre mille.

En 888, le comte Eudes, qui venait d'être proclamé roi, avait offert à l'abbaye Saint-Germain des Prés une châsse magnifique couverte de lames d'or et de pierres précieuses, pour remercier le ciel de ce qu'il était parvenu à repousser les attaques des farouches Normands. Cette châsse reçut les reliques de saint Germain, à l'intercession duquel les Parisiens attribuaient leur délivrance. Le monument était donc respectable à plus d'un titre; cependant, en 1408, l'abbé Guillaume, voulant avoir une châsse nouvelle dans le goût de son temps, le livra au creuset de trois fameux orfévres, dont l'œuvre, quelque belle qu'elle fût, ne pouvait rem-

placer l'ex-voto du roi Eudes. Non content de ce premier acte de vandalisme, ce même abbé novateur fit fondre un devant d'autel fort riche, qu'un de ses prédécesseurs avait donné à l'abbaye en 1236 [1].

Le treizième siècle, au surplus, dont les œuvres se trouvaient détruites par l'abbé Guillaume, avait donné à celui-ci l'exemple de la destruction. Sous saint Louis, la châsse de sainte Geneviève, exécutée par saint Éloi, avait été fondue et renouvelée [2]. Le seizième siècle marcha hardiment sur les traces de l'abbé de Saint-Germain des Prés : Louis XI, pour témoigner à saint Martin sa reconnaissance de la mort de Charles le Téméraire, avait fait renfermer le tombeau du saint dans un treillis d'argent d'un travail exquis; en 1522, François Ier fit fondre ce bel ouvrage.

Ainsi, lorsque nous voyons chacun des siècles du moyen âge anéantir comme à l'envi les monuments les plus respectés, sans autre motif que de se procurer des objets nouveaux, cessons d'accuser uniquement de la destruction des trésors de l'orfévrerie tantôt les protestants du seizième siècle, aveuglés par le fanatisme religieux, tantôt Louis XIV et les républicains de 1793, poussés par la nécessité de pourvoir à la défense de la patrie.

Quelles que soient les causes de la perte des productions de l'orfévrerie, il est malheureusement trop constant qu'il ne reste à peu près rien des premiers siècles du moyen âge, et que les monuments postérieurs

(1) Dom Bouillard, *Histoire de l'abbaye Saint-Germain des Prés*; Paris, 1734, p. 59, 166 et 167.

(2) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 45; Poitiers, 1843.

au dixième siècle, d'ailleurs en petit nombre, qui ont échappé à la destruction, sont dispersés un à un pour ainsi dire. Il en résulte que, même après avoir visité toutes les collections de l'Europe et les trésors de ses principales églises, on se trouve souvent réduit, pour tracer une esquisse bien imparfaite de l'histoire de l'orfévrerie, aux généralités qui ressortent de textes souvent obscurs et à quelques descriptions incomplètes.

L'orfévrerie est de tous les arts industriels celui qui, à toutes les époques et chez tous les peuples, a joui de la plus grande faveur. Les guerres et les invasions des Barbares, qui amenèrent la destruction et la fonte de ses plus belles productions, n'ont apporté le plus souvent qu'une interruption de courte durée aux travaux des orfévres : après le pillage, les chefs se sont ordinairement efforcés de rétablir le calme dans les pays qu'ils avaient conquis, et afin de profiter pour eux-mêmes du talent de ces artistes, ils se sont empressés de leur assurer la sécurité qui leur était nécessaire.

Les écrits des auteurs anciens nous ont appris que l'orfévrerie était parvenue au plus haut degré de perfection dans l'antiquité. Les ruines et les tombeaux, qui ont conservé un grand nombre de magnifiques productions de ce bel art, nous en fournissent chaque jour de nouvelles preuves. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, au surplus, lorsqu'on sait qu'un assez grand nombre des célèbres statuaires de l'ancienne Grèce n'avaient pas dédaigné de s'occuper à des travaux d'orfévrerie : Théodore de Samos était sculpteur, architecte et orfévre ; Calamis avait exécuté des vases d'argent enrichis de bas-reliefs qui existaient encore à Rome au temps de Néron;

Lysippe avait été orfévre dans sa jeunesse, et Myron avait ciselé des vases d'argent auxquels on attachait un grand prix. Sous les empereurs, le luxe de Rome fournit une ample carrière aux travaux des orfévres, qui obtinrent de Constantin l'exemption de tout impôt personnel (1).

CHAPITRE PREMIER.

DE L'ORFÉVRERIE EN OCCIDENT, DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'A CHARLEMAGNE.

§ Ier.

DE L'ORFÉVRERIE EN ITALIE, DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'A L'ARRIVÉE DES ARTISTES GRECS AU VIIIe SIÈCLE.

I.

De Constantin à la chute de l'Empire.

Le triomphe de la religion chrétienne sous Constantin imprima à l'orfévrerie un nouvel essor. Il fallait fournir aux églises, qui se rouvraient et s'édifiaient partout dans l'empire romain, le mobilier religieux nécessaire à la célébration des saints mystères. La piété des fidèles, les richesses et la haute position des néophytes, reportèrent sur les instruments du culte le luxe de ce temps (2).

Avant de transporter en Orient le siége de l'empire, Constantin, sous les inspirations de saint Sylvestre, dota les églises de Rome de présents magnifiques. Le

(1) In lege II, Cod. Theodos., *De excusat. artif.*, ap. *Not. dignit. imp. Rom. et in eam* PANCIROLI *Comment.;* Lugduni, 1608, p. 197.

(2) S. PAULINI EPISC. NOLATI *Poemata, Natal. III, VI et XI,* ap. MURATORI, *Anecdota;* Mediolani, 1697.

Liber pontificalis, qui renferme la vie des papes depuis saint Pierre jusqu'à Étienne V († 891), nous a laissé le détail de ces richesses [1], et à l'aide de ce curieux document nous pouvons reconstituer jusqu'à un certain point l'orfévrerie de cette brillante époque.

Ce fut surtout dans la basilique qui reçut le nom de Constantinienne, et qui, reconstruite, porte aujourd'hui celui de Saint-Jean de Latran, que Constantin déploya le plus de magnificence. L'abside, en forme de demi-coupole, était entièrement recouverte de minces lames d'or. Comme dans toutes les basiliques primitives, un ciborium, sorte de dôme porté par des colonnes, s'élevait au-dessus de l'autel; il était d'argent et ne pesait pas moins de deux mille vingt-cinq livres [2]. Dans le fronton principal, tourné du côté de la porte du temple, on avait placé la figure du Christ assis sur un trône, et celles des douze apôtres. Ces figures, de cinq pieds de hauteur, étaient exécutées en feuilles d'argent repoussées au marteau, et pesaient, celle du Christ, cent vingt livres, et celles de chacun des apôtres quatre-vingt-dix livres. Dans le fronton opposé qui regardait le fond de l'abside, on voyait le Sauveur accompagné de quatre anges portant des hampes surmontées de croix. Ces figures, également de cinq pieds de hauteur, pesaient, celle du Christ, cent soixante livres, et celles des anges chacune cent cinq livres. Les yeux des anges étaient en pierres fines. Un

(1) *Liber pontificalis, seu de gestis Romanorum pontificum, quem cum cod. mss. Vaticanis emendavit, supplevit* J. Vignolius; Romæ, 1724.

(2) D'après Paucton (*Métrologie ou traité des mesures, poids et monnaies;* Paris, 1780, p. 291 et 305), la livre romaine de l'antiquité valait 6,312 grains du poids de marc de Paris, soit 335 grammes 26 centigrammes.

lampadaire (pharum) de l'or le plus pur, et quatre couronnes également d'or, pendaient sous le dôme du ciborium, attachés à des chaînes de même métal. Devant l'autel était placée une lampe d'or (pharum cantharum) qui supportait une coupe dans laquelle on brûlait de l'huile parfumée : elle était enrichie de quatre-vingts figures de dauphins.

Indépendamment de l'autel principal que dominait ce riche ciborium, l'auteur de la vie de saint Sylvestre parle de sept autels d'argent. Devant chacun de ces autels s'élevait un candélabre de bronze supporté par dix pieds et décoré de figures de prophètes en argent. Les vases sacrés destinés à la célébration du saint sacrifice, pour la plupart d'or et d'un poids considérable, étaient rehaussés de pierres fines et de perles ; il serait trop long d'en donner ici l'énumération ; ce sont principalement des croix, des calices, des vases pour recevoir le vin destiné à la communion des fidèles, des patènes d'une grande dimension, des burettes et des cassolettes pour l'encens. Nous aurons l'occasion d'en parler en traitant du mobilier religieux.

Les lampadaires destinés à l'éclairage de l'église répondaient à la magnificence des vases sacrés. Ils comprenaient, pour la nef, quarante-cinq lampes d'argent (phara canthara) portant des coupes pour brûler de l'huile parfumée, et cinquante lustres chargés de bougies, et pour les bas côtés, soixante-dix lampes à brûler l'huile.

Les fonts baptismaux, que Constantin fit faire pour le service de la basilique, étaient aussi une œuvre remarquable d'orfévrerie. La cuve de porphyre destinée à

contenir l'eau, entièrement recouverte d'argent, était soutenue par cinq pieds : le métal pesait trois mille huit livres. Du milieu s'élevait une colonne de porphyre qui portait une coupe d'or dans laquelle des mèches d'amiante brûlaient des huiles odorantes. Sur les bords du vase, un agneau d'or, placé entre les statues d'argent du Christ et de saint Jean-Baptiste, grandes comme nature, et sept cerfs d'or, versaient l'eau dans le bassin.

Ainsi des statuaires s'étaient faits orfévres pour la décoration de cette splendide église.

Constantin transforma le temple d'Apollon, qui s'élevait dans le Vatican, en une basilique sous le vocable de saint Pierre [1]. Il y fit transporter le corps du prince des apôtres, et le renferma dans un cercueil de bronze sur lequel s'étendait une croix d'or du poids de cent cinquante livres. Une lampe d'or en forme de couronne, enrichie de figures de dauphins, était suspendue devant le sarcophage; quatre candélabres de bronze, décorés de bas-reliefs d'argent dont les sujets étaient empruntés aux Actes des apôtres, complétaient le luminaire de la confession. L'abside de l'église était, comme dans la basilique Constantinienne, couverte de lames d'or, et l'autel, entièrement d'or et d'argent, était rehaussé de pierres précieuses et de perles. Quatre-vingt-deux lampadaires d'argent servaient à l'éclairage de la nef et des bas côtés de la basilique.

Constantin construisit encore à Rome ou dans le voisinage les basiliques de Saint-Paul, de Sainte-Croix en Jérusalem, de Sainte-Agnès, de Saint-Laurent, de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre l'exorciste, et un mau-

[1] Voyez plus loin, au chapitre III, la description de cette basilique.

solée où il déposa le corps de sa mère Hélène. Il fit élever aussi des églises à Ostie, à Albano, à Capoue et à Naples. Tous ces monuments furent dotés d'autels, de vases sacrés et de lampadaires d'or et d'argent souvent décorés de pierres précieuses [1]. A Saint-Laurent, on voyait un bas-relief d'argent reproduisant le martyre du saint.

De riches particuliers suivirent l'exemple de l'empereur et s'empressèrent d'enrichir les nouveaux temples de dons magnifiques [2]. Ces nombreux travaux, exécutés dans un court espace de temps avec le zèle et la passion que donnait le triomphe après une longue persécution, durent imprimer un grand élan à l'art de l'orfévrerie.

Les églises ne furent pas seules à fournir aux orfévres des éléments de travail : le luxe fut poussé très-loin à Rome et dans les autres cités de l'Italie durant tout le cours du quatrième siècle. En 357, l'empereur Constance, après avoir vaincu Magnence, voulut visiter Rome. On lui prépara, pour y entrer en triomphe, un char tout brillant d'or, et dont les pierres précieuses qui le couvraient augmentaient l'éclat [3]. Lorsque l'empereur Gratien (375 † 383) vint à Rome avec sa femme Julia Constantia, fille de Constance, ce furent des statues d'argent qu'on leur éleva [4].

Les papes successeurs de saint Sylvestre continuèrent, durant tout le cours du quatrième siècle, à enrichir de dons d'orfévrerie les églises qu'ils faisaient construire. Le *Liber pontificalis* énumère, entre autres, les présents

(1) *Liber pontif.* in S. Sylvestro, t. I, p. 84 et suiv.

(2) *Idem*, t. I, p. 103.

(3) AMMIAN. MARCELL. *Hist.*, lib. XVI, cap. x.

(4) INCERTI AUCT. *Breves enarrationes*, apud BANDURI, *Imp. orient.*, t. I, p. 83.

de saint Damase (366 † 384) et ceux de saint Anastase (398 † 401).

En 425, Galla Placidia, mère et tutrice de Valentinien III, fit construire à Ravenne l'église de Saint-Jean l'Évangéliste. L'orfévrerie, fort en honneur à cette époque, fut même employée dans la décoration architecturale de ce temple. L'ambon et le chœur étaient ornés de colonnes d'argent. Quatre colonnes, aussi d'argent, s'élevaient en avant de l'autel, dont le dessous était fermé par de petites portes du même métal rehaussé de pierres précieuses. Le ciborium, en marbre précieux, était soutenu par quatre colonnes d'argent; une colombe d'or et d'autres vases étaient suspendus au-dessus de l'autel [1]. La princesse enrichit aussi de dons d'orfévrerie l'église métropolitaine de cette ville, consacrée sous le vocable de la Résurrection du Rédempteur [2].

Au commencement du cinquième siècle, les barbares avaient commencé à envahir l'Italie. Alaric, repoussé une première fois par Stilicon (403), vint, après la mort de ce grand capitaine, mettre de nouveau le siége devant Rome. Le 24 août 410, la ville fut prise et livrée au pillage. Les églises furent épargnées en partie, et, s'il faut en croire Orose, les précieux vases sacrés de la basilique de Saint-Pierre, trouvés par un des soldats d'Alaric dans la maison d'une sainte femme à qui on les avait confiés, furent reportés par les barbares eux-mêmes dans le temple consacré au chef des apôtres [3].

(1) *Spicilegium Ravennatis historiæ*, apud Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. I, p. 570.

(2) Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica;* Venetiæ, 1664, p. 20.

(3) Orosius, lib. VII, cap. xxxix. — Lebeau, *Histoire du Bas-Empire*, liv. XXIV, chap. vii.

Il y a lieu de supposer, cependant, que si les Visigoths respectèrent les vases destinés à la célébration des saints mystères, ils n'éprouvèrent pas le même scrupule pour les grandes pièces d'orfévrerie architecturales. On lit en effet dans la vie du saint pape Sixte III (432 † 440) que Valentinien III, à la demande du pontife, fit refaire le ciborium d'argent de la basilique Constantinienne, que les Barbares avaient enlevé [1].

Après la retraite d'Alaric, les trois papes saint Innocent, saint Boniface et saint Célestin, continuèrent à élever ou à restaurer les églises, et à les enrichir d'orfévrerie. Saint Célestin (422 † 432) réédifia et dédia de nouveau la basilique de Saint-Jules, qui avait été incendiée pendant le sac de la ville, et y déposa une argenterie considérable [2]. Mais c'est sous le pontificat de saint Sixte, que nous avons déjà cité, que furent exécutés les travaux d'orfévrerie les plus importants. Dans l'énumération qui en est fournie par le *Liber pontificalis*, on voit figurer des pièces artistiques, telles que la statue de saint Laurent [3] et un bas-relief d'or. qui renfermait les figures du Christ et des douze apôtres. Valentinien III décora de ce bas-relief la confession de Saint-Pierre, que le pape avait fait revêtir de plaques d'argent du poids de quatre cents livres [4].

De nouveaux malheurs allaient fondre sur l'Italie. Le pape saint Léon le Grand (440 † 461), qui avait réussi à écarter des murs de Rome le farouche Attila, ne put

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 144.
(2) *Idem*, t. I, p. 139.
(3) *Idem*, p. 144.
(4) *Idem*, p. 143.

sauver les trésors de la ville de la rapacité du Vandale Genséric : en 455, Rome fut livrée au pillage pendant quatorze jours par les soldats de ce barbare. Depuis le saccagement d'Alaric, arrivé quarante-cinq ans auparavant, Rome s'était remplie de nouvelles richesses. Genséric ne respecta rien. Les vases sacrés des églises, les trésors du palais impérial, les ornements impériaux, les vases d'or et les autres dépouilles du temple de Jérusalem, qui avaient autrefois honoré le triomphe de Vespasien et de Titus, tout fut emporté à Carthage (1). Néanmoins, après le départ du barbare, le pape saint Léon trouva encore le moyen de fournir à toutes les basiliques l'orfèvrerie nécessaire à la célébration du saint sacrifice (2). Saint Hilaire († 468) marcha sur les traces de son prédécesseur, et fit exécuter pour différentes églises de Rome une quantité considérable de pièces d'orfèvrerie (3) : il y a surtout lieu de signaler les portes de bronze damasquiné d'argent dont il fit fermer les confessions de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Jean l'Évangéliste (4). Cependant l'empire d'Occident ne put se relever du coup que les Vandales lui avaient porté. Vingt ans après, Odoacre, chef d'un corps de Hérules, déposait le dernier empereur romain, Romulus Augustule, qui, par un étrange effet du hasard, joignait au nom du fondateur de Rome celui du fondateur de l'empire.

Il ne reste que bien peu de chose des travaux si mul-

(1) PROCOPIUS, *De bello Vandalico,* lib. I, cap. V ; Bonnæ, t. I, p. 332. — THEOPHANIS *Chronographia*, ad annum 447 ; Bonnæ, p. 268.

(2) *Liber pontif.*, t. I, p. 151.

(3) *Idem*, p. 155 et suiv.

(4) C. RASPONUS, *De basilica et patriarchio Laterensi ;* Romæ, 1656, lib. III, cap. VII.

tipliés de l'orfévrerie italienne de cette première période. Nous ne voyons à citer que quelques vases d'argent signalés par d'Agincourt, et qui existent dans le Musée Chrétien de la Bibliothèque Vaticane [1], et un coffre de toilette, d'argent ciselé, découvert en 1793 à Rome, sur le mont Esquilin, dont d'Agincourt a donné la gravure [2], et que Visconti a décrit [3].

En 1847, monsignor Molza, bibliothécaire du Vatican, avait vainement cherché avec nous ces vases d'argent dans les armoires qui renferment les objets d'art du Musée Chrétien : il lui avait été impossible de les y trouver; mais en 1863 nous les avons vus exposés dans les vitrines de ce musée, et nous avons pu examiner à loisir et toucher ces précieux restes de l'ancienne orfévrerie religieuse des premiers temps du christianisme. Ces vases d'argent, de dix-huit centimètres de hauteur, ont dû servir de burettes; ils ont beaucoup d'analogie avec ceux que les païens employaient à leurs libations, et, s'il était permis de juger de l'orfévrerie religieuse de ces premières époques d'après un si petit nombre d'objets, on devrait en conclure que les orfévres chrétiens n'avaient point encore de style qui leur fût propre, et qu'ils suivaient, ainsi que les sculpteurs, les traditions de l'art antique. Le coffret de toilette est également empreint du style de l'antiquité.

(1) D'Agincourt, dans son *Histoire de l'art*, t. I, p. 106, en a donné la gravure.

(2) *Idem*, Sculpt., pl. IX.

(3) *Lettera di Ennio Quirino Visconti su di una antica argenteria ;* Romæ, 1793.

II.

Sous les Ostrogoths et les Lombards.

Odoacre ne jouit pas longtemps de sa conquête. En 489, Théodoric, roi des Ostrogoths, envahit la Péninsule avec tout son peuple. Obligé de se renfermer dans Ravenne, Odoacre fut tué en 493 par Théodoric, qui prit le titre de roi d'Italie. Ce prince, élevé à Constantinople, et passionné, comme nous l'avons dit, pour les monuments et les productions artistiques de l'antiquité, s'efforça de relever le culte des arts. Sous son règne, l'orfévrerie ne pouvait manquer de refleurir. Sidoine Apollinaire nous apprend que Théodoric, en homme de goût, ne faisait pas charger sa table d'une argenterie massive, mais qu'on y plaçait tous les jours des vases ciselés avec art [1]. Lorsqu'il vint à Rome, en l'année 500, le sénat lui vota une statue d'or, et le prince, de son côté, tout arien qu'il était, déposa une offrande considérable sur le tombeau de saint Pierre. Ce fut en grande partie, sans doute, à l'aide de ce puissant secours que le pape saint Symmaque (498 ÷ 514) put faire exécuter les nombreuses pièces d'orfévrerie dont le *Liber pontificalis* nous a conservé le détail. Sous le pape saint Hormisdas, Théodoric offrait encore à l'église Saint-Pierre deux magnifiques candélabres d'argent du poids de soixante-dix livres.

Un traité que Théodat, neveu de Théodoric et troisième roi des Ostrogoths, fit avec Pierre, ambassadeur de Justinien, constate qu'après la mort du fondateur du

(1) Sidonii Apollinaris *Opera*, *Epist.*, lib. I, epist. II; Parisiis, 1652.

royaume d'Italie les arts et l'orfévrerie continuèrent à être cultivés. Par ce traité, le roi des Ostrogoths s'obligeait d'envoyer chaque année à l'empereur d'Orient une couronne d'or du poids de trois cents livres, et s'interdisait de se faire élever aucune statue, soit de bronze, soit de toute autre matière, à moins d'en faire ériger une aussi à Justinien (1).

Les guerres de Bélisaire et de Narsès, et les invasions successives des Francs et des Alamans en Italie, ne laissèrent aucun instant de repos à ce malheureux pays pendant près de vingt années. Ce fut là le signal de la décadence complète des arts. Cependant, lorsque Narsès eut renversé le royaume des Ostrogoths et qu'il fut devenu le véritable souverain de l'Italie sous le titre d'exarque (554), nous retrouvons encore l'orfévrerie florissante à Ravenne. L'archevêque saint Ecclésius († 542) enrichit son église métropolitaine d'une grande quantité de vases d'or rehaussés de pierres précieuses (2), et Victor, son successeur médiat (546), fit élever au-dessus de l'autel de l'église Saint-Ursin un ciborium d'argent (3). Saint Maximianus († 553) et saint Agnellus († 556) imitèrent leurs prédécesseurs et firent à leurs églises des dons d'orfévrerie considérables (4). Il est vrai que la ville de Ravenne jouissait de la tranquillité sous la protection de Justinien et pouvait se procurer à Constantinople toutes les productions des arts.

Mais bientôt une nouvelle invasion de barbares vient

(1) Procopius, *De bello Gothico,* lib. I, cap. vi; Bonnæ, t. II, p. 29.

(2) Fabri, *Le sagre memorie di Ravenna antica;* in Venetia, 1664, p. 20.

(3) *Spicilegium Ravennatis historiæ,* apud Muratori, *Rer. Ital. script.,* t. I, p. 576.

(4) Fabri, *loc. cit.*

fondre sur l'Italie. La nation des Lombards quitte la Pannonie, et son chef Alboin se rend maître de la Ligurie et entre à Milan en 569. Les Lombards n'avaient pas été adoucis, comme les Goths, au contact de la civilisation romaine; constitués plutôt comme une armée que comme une nation, la guerre était leur élément, ils la faisaient en vrais barbares. Pendant trente ans ils ravagèrent l'Italie; les habitants furent réduits à l'état de colons ou de tributaires, et à l'exception de quelques villes, comme Ravenne, Rome et Naples, tout devint la proie des Barbares. On comprend bien que les arts furent entièrement abandonnés au milieu d'un pareil désastre. Cependant, dès que les Lombards eurent établi leur domination et assuré leur conquête, l'orfévrerie fut cultivée de nouveau. Les seuls monuments de cet art remontant au sixième siècle et au septième, qui soient parvenus jusqu'à nous, proviennent en effet des dons faits par Théodelinde, reine des Lombards († 625), à la basilique qu'elle avait fait édifier à Monza sous le vocable de Saint-Jean-Baptiste.

En traitant de l'orfévrerie et de l'émaillerie dans l'empire d'Orient, nous parlerons de ceux de ces bijoux dont la provenance grecque est incontestable [1]. Parmi les autres pièces du trésor de Monza, remontant à la reine Théodelinde, les plus importantes consistaient en deux couronnes d'or, celles d'Agilulfe et de Théodelinde, auxquelles étaient attachées des croix. Malheureusement ces magnifiques bijoux, qui avaient paru dignes d'être apportés à Paris en 1799, après la conquête de l'Italie, furent volés, en 1804, dans le cabinet

[1] Voyez ci-après chapitre II, § V, et au titre de l'ÉMAILLERIE.

des médailles de la Bibliothèque impériale, où ils avaient été déposés, et fondus par le recéleur du vol [1].

Le trésor de la basilique de Monza avait cependant échappé, durant l'espace de douze siècles, à bien des causes de destruction, et il est bien regrettable que ses plus curieux objets soient venus périr dans un lieu où l'on devait les croire à l'abri de tout danger. Ce fut surtout à l'époque des luttes entre les Guelfes et les Gibelins qu'il courut les chances les plus fâcheuses. Les archives de Monza en révèlent plusieurs, et Bonincontro Morigia, écrivain du quatorzième siècle, a fait connaître les vicissitudes auxquelles ce trésor fut en butte de son temps. Il n'est pas hors de propos de rappeler ici ces différents faits, parce qu'ils donnent de l'authenticité aux pièces qui subsistent encore, et qu'ils témoignent de l'importance de celles qui n'existent plus.

En 1242, l'archiprêtre de Monza fut contraint par le podestat de Milan d'engager une partie du trésor entre les mains de l'abbé de Chiaravalle, pour obtenir les fonds dont cette ville avait besoin. Le podestat et les principaux habitants de Milan, par un acte du 14 juin de cette année [2], avaient affecté leurs biens propres avec ceux de la commune à la garantie de la restitution des objets, qui en effet furent rétablis exactement dans le trésor de l'église. Mais peu après, en 1245, les Milanais, pour soutenir la guerre contre l'empereur Frédé-

(1) On montre encore à Monza une couronne comme étant celle de Théodelinde, mais cette couronne d'argent couvert d'une mince feuille d'or et garnie de nacre de perle et de pierres douteuses, nous a paru n'être qu'une copie de la couronne d'or donnée par Théodelinde.

(2) Il a été publié par Frisi, *Memorie storiche di Monza*; Milano, 1794, t. II, p. 111.

ric II, s'adressèrent de nouveau à l'archiprêtre et aux chanoines, et obtinrent de ceux-ci de mettre de nouveau en gage, à leur profit, un calice d'or à anses du poids de cent sept onces, enrichi de pierres précieuses [1]. Le calice n'ayant pas été rendu par les Milanais au temps fixé, ils furent cités au tribunal du pape, qui, par une bulle datée de 1254, fulmina contre eux l'excommunication. Il paraîtrait cependant que les Milanais rétablirent postérieurement ce calice dans le trésor, car nous le trouvons décrit dans l'inventaire de 1275 [2].

En 1273, Napoléon della Torre, capitaine du peuple de Milan, fit un emprunt sur les plus belles pièces du trésor de Monza, et ce fut seulement quarante-six ans après que Matteo Visconti, premier seigneur de Milan, dégagea tous ces objets et les déposa lui-même dans la cathédrale, sur l'autel de Saint-Jean-Baptiste. Bonincontro Morigia, témoin oculaire, qui rapporte ces faits, estimait alors la valeur du trésor à 26,000 florins d'or [3], somme énorme au quatorzième siècle.

Ces emprunts forcés, qui avaient été successivement faits au trésor de Monza par les seigneurs qui gouvernaient la ville de Milan, avaient éveillé l'attention des chanoines, gardiens du trésor. Redoutant donc les exigences de Galéas Visconti, fils et successeur de Matteo, à cause de la guerre à outrance qu'il soutenait contre le légat du pape Jean XXII, ils prirent, au mois de janvier 1323, une décision capitulaire, par suite de laquelle

(1) La charte du prêt, datée du 3 novembre 1245, a été publiée par Frisi, ouv. cité, t. II, p. 113.

(2) Publié aussi par Frisi, ouv. cité, t. II, p. 131.

(3) Bonincontro Morigia, *Chronica Modoetiense*, lib. II, cap. xxv, apud Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. XII.

on livra le trésor à quatre d'entre eux, qui furent chargés de le cacher sous terre. Ceux-ci s'obligèrent à ne révéler le lieu qu'ils auraient choisi qu'à une personne sûre, et seulement lorsqu'ils se sentiraient sur le point de mourir. Au mois de novembre 1324, l'un des quatre chanoines tomba malade à Plaisance, et croyant sa fin prochaine, il fit connaître à l'archevêque de Milan, qui se trouvait dans cette ville, le lieu où le trésor était déposé. Le légat en ayant été instruit par ce prélat, envoya à Monza le camerlingue de l'Église romaine, Hemerico, qui pénétra la nuit dans le temple de Saint-Jean avec une suite nombreuse, fit enlever le trésor et le rapporta à Plaisance. Le légat le fit transporter à Avignon; mais le pape refusa de s'en emparer et le confia à la garde des chanoines de la cathédrale d'Avignon, après qu'un inventaire détaillé en eut été fait par Jean Castellan, notaire romain, en présence de quelques-uns des chanoines de Monza qui se trouvaient à Avignon. Le pape Benoît XII, en 1335, ajourna la restitution du trésor, que demandaient les chanoines de Saint-Jean-Baptiste et les représentants de la commune de Monza. Une nouvelle députation envoyée en 1343 au pape Clément VI eut plus de succès. En mai 1344, tous les objets qui avaient été compris dans l'inventaire dressé en 1324 à Avignon furent enfermés dans une caisse de fer et remis en garde à Mathieu, évêque de Vérone, et au mandataire des chanoines et de la ville de Monza; ceux-ci confièrent ce précieux dépôt aux mains de l'archevêque de Milan, qui le fit porter à Monza. On conçoit que ces divers transports et le défaut d'entretien avaient apporté quelques détériorations aux

pièces d'orfévrerie restituées, et qu'elles avaient besoin d'être nettoyées et remises à neuf. L'archevêque de Milan envoya donc aux chanoines, le 9 juin 1345, Antellotto Braccioforte de Plaisance, son orfévre, artiste d'une grande intelligence et d'une rare habileté. En moins de quinze jours, Braccioforte restaura tous ces magnifiques bijoux et leur rendit leur première splendeur. Cette restauration étant opérée, le trésor fut déposé en grande pompe sur l'autel de l'église Saint-Jean-Baptiste, le 24 juin, jour de la fête du saint précurseur, en présence d'une foule immense de peuple accourue de toutes les parties de la Lombardie [1].

Après avoir fait l'historique des vicissitudes qu'éprouva le trésor de Monza, revenons aux objets qui s'y trouvaient provenant de Théodelinde. Si la couronne qui portait son nom et celle du roi Agilulfe ont péri, on en a les gravures publiées par Muratori [2] et par Frisi [3], à l'appui des descriptions qu'ils en ont faites. La couronne de la reine, toute d'or, était dans la forme d'un cercle de cinq centimètres de hauteur, sans fleurons; elle était rehaussée de plusieurs rangées de pierres fines et pesait quatorze onces et dix-neuf deniers. La couronne d'Agilulfe, aussi d'or, du poids de vingt et une onces douze deniers, se composait également d'un cercle de quatre-vingt-cinq millimètres de hauteur, sans fleurons. Le pourtour du cercle était occupé par quinze figures, le Christ entre deux anges et les douze apôtres. Chaque figure

(1) Bonincontro Moricia, *Chronica Modoetiense*, lib. III, cap. xvi, xxviii et xlix; lib. IV, cap. viii, ix, x et xi; ap. Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. XII.

(2) Muratori, *Rer. Ital. script.*, t. I, p. 460.

(3) Frisi, *Memorie storiche di Monza.*

était placée sous une arcade composée de feuilles et soutenue par deux colonnes torses. Le bord supérieur du cercle était enrichi de pierres fines et de perles, le bord inférieur contenait cette inscription, qui constatait le don qu'Agilulfe avait fait de cette couronne à l'église Saint-Jean : AGILULF. GRAT. DĪ. VIR. GLOR. REX. TOTIUS. ITAL. OFFERET. SCŌ. JOHANNI. BAPTISTAE. IN ECCL. MODICIA. A en juger par les gravures que nous avons (1), les figures étaient courtes et lourdes, et se ressentaient de la décadence complète de l'art en Italie au septième siècle. Ces archivoltes en feuillages et les colonnes torses qui les soutenaient n'étaient pas d'un bon goût, et nous avions eu tort de penser d'abord (2) que toute cette partie artistique de la couronne d'Agilulfe pouvait provenir de la main de l'orfévre Braccioforte, qui en avait fait la restauration au quatorzième siècle. Le style des bons orfévres italiens de cette époque était fin et délicat, et ne ressemblait en rien à celui des figures et des décorations de la couronne du roi lombard. Au surplus, Bonincontro nous apprend que Braccioforte n'employa que quatorze jours à la restauration complète du trésor de Saint-Jean, et en aussi peu de temps il lui aurait été impossible, malgré son habileté, de s'occuper de toute autre chose que des restaurations à faire.

Les deux couronnes n'ont jamais eu pour destination d'orner la tête des souverains dont elles portent le nom ; elles avaient été spécialement faites pour être suspen-

(1) On en trouvera une dans les *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 28. Nous donnons la reproduction de cette couronne dans le cul-de-lampe de ce chapitre d'après la gravure qu'en a publiée FRISI.

(2) *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil ;* Paris, 1847, p. 211.

dues au-dessus de l'autel de l'église Saint-Jean. Suivant l'usage des anciens temps, que nous avons déjà signalé dans la description du ciborium de la basilique Constantinienne, les couronnes d'Agilulfe et de Théodelinde étaient accompagnées de croix qui pendaient au-dessous, attachées à des chaines d'or. Ces croix étaient chargées de pierres fines. Muratori et Frisi en donnent également la gravure dans les ouvrages que nous avons cités. Elles sont pattées et à quatre branches à peu près égales, semblables pour la forme à celle que tient l'archevêque Maximianus dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne.

On montre encore dans le trésor de Monza, comme provenant de la reine Théodelinde : 1° une poule avec sept poussins d'argent doré. La forme n'en est pas mauvaise, mais la ciselure a une rudesse qui témoigne bien d'une époque de décadence; 2° un peigne d'ivoire, monté en or et enrichi de pierreries. Ce peigne ne ressemble pas à ceux que nous a légués l'industrie occidentale et qui existent encore en assez grand nombre dans les églises et dans les musées; il a vingt-trois centimètres de longueur sur sept de hauteur; la monture, très-large par rapport à cette hauteur, est enrichie de grenats très-rouges enlacés dans des rinceaux formés par un cordonnet granulé. Ce peigne pourrait bien, tout en provenant de Théodelinde, appartenir à l'industrie byzantine.

Certains documents fort importants tendent à donner de l'authenticité à la tradition qui reporte la donation de ces couronnes et de ces bijoux à la reine Théodelinde, et ils sont relatés avec cette indication dans plusieurs inventaires et chartes du treizième siècle et du

quatorzième, conservés dans les archives de Monza, et que Frisi a publiés [1]. Nous reviendrons sur ce sujet en décrivant les objets byzantins qui appartiennent au trésor de Monza [2].

La mort de Théodelinde (625) signala la fin d'une ère de paix et de prospérité. A partir de ce moment jusqu'à l'arrivée de Charlemagne (773), l'Italie ne put jouir d'aucun instant de repos, et les arts arrivèrent au dernier degré d'avilissement dans ce malheureux pays. Cependant l'orfévrerie continua à être cultivée, surtout à Rome, et chaque fois que les souverains pontifes purent le faire, ils ne manquèrent pas d'enrichir les églises de pièces d'orfévrerie; mais l'énumération que le *Liber pontificalis* en a donnée est bien maigre auprès de celle des magnifiques ouvrages d'or et d'argent que les papes avaient fait fabriquer depuis saint Sylvestre jusqu'à l'invasion des Lombards, et il n'y a lieu de signaler, comme ayant quelque importance, que les dons d'Honorius († 638) et ceux de saint Sergius († 701). Il est une remarque importante à faire, c'est que depuis le pontificat d'Hormisdas († 523), qui coïncide, à quelques années près, avec la mort de Théodoric (526), jusqu'à l'avénement de saint Grégoire III (731), on ne trouve plus, parmi les dons des papes aux églises, ces statues et ces bas-reliefs d'or et d'argent qui se rencontraient souvent parmi les travaux d'orfévrerie, au quatrième siècle et au cinquième. Durant ce long espace de temps, nous ne voyons mentionné dans le *Liber pontificalis* qu'une image d'or de saint Pierre que fit faire le

(1) *Memorie storiche di Monza*, t. II et III.

(2) Voyez plus loin le § V du chapitre II.

pape saint Sergius [1]. Les orfévres savaient sans doute encore fabriquer les vases sacrés, les lampadaires et les objets usuels d'après les anciens modèles ; mais pour ce qui était de l'orfévrerie artistique, elle avait donc été abandonnée ; cette époque de décadence n'avait pu conserver d'orfévres capables de faire autre chose que des objets purement du métier.

Mais un grand événement s'était produit dans l'empire d'Orient et avait provoqué le réveil de l'art en Italie. Les persécutions que l'empereur Léon III faisait diriger contre les artistes qui, malgré ses édits (726), continuaient à exécuter de saintes images, amenèrent l'émigration d'un grand nombre d'entre eux en Italie. Les papes les accueillirent avec faveur et ouvrirent des asiles aux fugitifs [2]. Les orfévres ne manquèrent pas, bien certainement. Nous pouvons compter en effet un assez grand nombre de pièces d'orfévrerie artistique parmi celles dont le pape Grégoire III enrichit les églises de Rome [3]. Aussi, lorsque Charlemagne, après avoir détruit l'empire des Lombards (774), eut affermi la puissance et la fortune temporelle des papes, Adrien I[er] et Léon III, son successeur, trouvèrent à Rome des artistes capables d'exécuter les immenses travaux d'orfévrerie dont nous parlerons plus loin. Avant d'arriver à cette brillante époque pour l'Italie, il nous faut retracer l'histoire de l'orfévrerie dans les Gaules, en Espagne et en Angleterre pendant l'époque mérovingienne.

(1) « Imaginem auream beati Petri apostoli. » *Lib. pont.*, t. I, p. 310.

(2) *Lib. pont.*, in S. Paulo, t. II, p. 129; in Pascale, t. II, p. 327.

(3) Nous les avons signalées en traitant de la sculpture. Voyez plus haut, p. 105.

§ II.

EN OCCIDENT DURANT L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE.

I.

Historique de l'orfévrerie mérovingienne.

Sous la domination romaine, la Gaule s'était déjà acquis une grande réputation dans l'art de l'orfévrerie. Les villes d'Arles, de Reims et de Trèves avaient des ateliers où l'on fabriquait des pièces d'orfévrerie pour les empereurs; des officiers placés sous l'autorité du comte des largesses impériales étaient chargés de l'inspection de ces ateliers [1].

Lorsque la société chrétienne, qui dès la fin du deuxième siècle travaillait à se produire, eut obtenu, sous Constantin, la sanction de la loi, l'orfévrerie fut appelée à des travaux considérables pour fournir des vases sacrés aux nombreuses églises que de saints évêques faisaient édifier en grand nombre. Les poésies de Prudence et les écrits de saint Paulin en sont une éclatante manifestation [2]. Les terribles invasions qui se précipitèrent sur la Gaule dans les premières années du cinquième siècle durent entraîner la destruction d'une grande quantité d'œuvres de l'orfévrerie. Les Francs et les Allemands arrêtèrent un instant les Alains et les Vandales, qui, partis de la Pannonie et de la Dacie, se précipitaient vers les Gaules; mais de nouvelles hordes vinrent au secours des envahisseurs et passèrent le Rhin

(1) *Notitia dignit. imp. Rom.*, sect. XLII, ex recens. Labbe; Parisiis, 1651, p. 86.

(2) M. Aur. Clem. Prudentii *Carmina;* Romæ, 1788, passim. — S. Pont. Mer. Paulini *Opera;* Parisiis, 1685, passim.

sur la glace dans la nuit du 31 décembre au 1er janvier 407. Mayence, Worms, Reims, Amiens, Arras, Tournai, Strasbourg, toutes ces puissantes cités gallo-romaines succombèrent sous les coups des Barbares. Les provinces d'outre-Loire et l'Aquitaine furent envahies à leur tour. La Gaule était à peine remise de cette terrible attaque, qu'elle eut à subir celle d'Attila à la tête des Huns (451). Les arts de luxe et l'orfévrerie surtout durent avoir cruellement à souffrir de ces désastres de la Gaule, et cependant, les chroniques établissent que, peu de temps après, les travaux de l'orfévrerie avaient produit de nouvelles œuvres qui vinrent surtout enrichir les églises. Un document fort curieux, le testament de Perpétuus, évêque de Tours († vers 474), en fournit une preuve. « A toi, frère et évêque, très-» cher Euphronius, écrit le saint prélat, je donne et lègue » mon reliquaire d'argent, j'entends celui que j'avais » coutume de porter sur moi; car le reliquaire d'or qui » est dans mon trésor, mes deux calices d'or et la croix » d'or que Mabuinus a faite, je les donne et lègue à mon » église..... » Inscrivons Mabuinus en tête de la liste des orfévres français [1].

L'orfévrerie n'était pas toute dans les églises; le célèbre général Aétius, le vainqueur d'Attila, qui gouvernait souverainement les Gaules, possédait un trésor considérable. Il en avait tiré un superbe missoire d'or, du poids de cinq cents livres, pour l'offrir au roi des Visigoths, Thorismond, qui avait combattu avec lui à la bataille de Châlons [2]. Les chefs militaires des Bar-

(1) *Testam. Perpetui Tur. episc.*, ap. D'ACHERY, *Spicil.*, t. V, p. 106.

(2) FREDEGARII SCHOL. *Chronicon*, cap. LXXIII, apud DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. I, p. 761.

bares, qui s'étaient établis dans certaines parties des Gaules, s'étaient fort adoucis au contact de la civilisation romaine, et avaient un goût tout particulier pour les beaux travaux de l'orfévrerie. Une lettre du célèbre évêque de Clermont, Sidoine Apollinaire († 484), nous apprend qu'il avait envoyé à Toulouse une pièce de vers destinée à être gravée sur un grand vase d'argent à anses, qui avait été fabriqué pour être offert en présent à la reine Raguahilde, femme d'Ewarik, roi des Visigoths [1].

Les chroniques de l'invasion et de la conquête de Chlodowig (Clovis) établissent que le butin que firent les Francs en pièces d'orfévrerie fut très-considérable. Quoique l'on ait raconté bien des fois le fait de ce vase enlevé à l'église de Reims, il se rapporte trop directement à l'histoire de l'orfévrerie pour que nous le passions sous silence.

Après la défaite de Syagrius à la bataille de Soissons, les Francs se répandirent dans le pays situé entre la Somme, l'Oise, l'Aisne et la Marne. C'était une contrée riche, fertile et très-civilisée. Chlodowig, qui avait déjà quelques ménagements pour les évêques, ne pouvait cependant empêcher ses soldats de piller les églises partout où il passait. Comme il voulait épargner Reims, que gouvernait saint Remi, son évêque, pour lequel il avait une grande vénération, il n'entra pas dans cette ville et fit passer ses troupes le long de la cité. Cependant quelques soldats ayant pu y entrer pillèrent l'église en enlevant un vase d'argent d'une grandeur et d'une beauté étonnantes, dit Grégoire de Tours. Saint Remi députa aussitôt des

(1) SIDONII APOLL. *Opera*, lib. IV, epist. 8; Parisiis, 1652.

messagers à Chlodowig pour lui demander qu'on rendit au moins ce vase à son église. Suivez-moi jusqu'à Soissons, répondit le chef des Francs aux envoyés du saint évêque, parce que c'est là qu'on fera le partage du butin, et lorsque le sort m'aura attribué ce vase, je ferai ce que le pontife demande. Les Francs étant arrivés à Soissons, on mit au milieu de la place tout le butin; Chlodowig alors demanda à ses soldats de lui céder le vase que réclamait saint Remi. La plupart y consentirent; mais l'un d'eux frappa le vase de sa francisque en s'écriant que le roi n'avait le droit de recevoir du butin que ce que lui aurait accordé le sort. Chlodowig dissimula son ressentiment; mais un an après, en passant la revue des armes, suivant la coutume, il s'arrête devant le soldat qui avait brisé le vase de Reims; il trouve ses armes mal tenues, lui en fait des reproches, et lui arrachant sa francisque, il la jette à terre. Comme cet homme se baissait pour la reprendre, Chlodowig lui assène un coup de hache sur la tête en lui disant : Voilà ce que tu as fait au vase à Soissons [1].

Le christianisme eut bientôt conquis les Barbares, qui rendirent au centuple ce qu'ils avaient enlevé aux églises. Après son baptême, Chlodowig, qui considérait Dieu comme le protecteur de ses armes, consacra toujours une partie des dépouilles de ses victoires aux églises, et les dota de dons considérables en orfévrerie [2]. Après avoir vaincu et tué de sa main, à la bataille de Vouillé,

(1) GREGORII EPISC. TURON. *Hist. Francorum,* lib. II, cap. XXXVII, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.;* t. I, p. 215.

(2) *Testamentum Sancti Remigii,* ap. AUBERTI MIRÆI *Opera diplom. et hist.;* Bruxellis, 1723, t. I, p. 1.

Alaric II, roi des Visigoths, Chlodowig s'était emparé de ses trésors. Les Visigoths étaient les moins barbares entre les Barbares, et le jeune Alaric avait hérité du goût de son père Ewarik pour les œuvres de l'orfévrerie; aussi Chlodowig trouva-t-il dans les dépouilles d'Alaric un grand nombre de belles pièces qu'il rapporta à Paris et qu'il offrit aux églises, notamment à celles consacrées à saint Martin et à saint Hilaire, à l'intercession desquels il attribuait sa victoire [1].

Le testament de saint Remi († vers 525) est un document qui établit encore la grande quantité de belles pièces d'orfévrerie dont les églises s'étaient enrichies au commencement du sixième siècle. Parmi les legs que fait le saint prélat à son église, on remarque celui-ci : « Je réserve aussi à ma sainte héritière le vase d'or de » dix livres que ce roi déjà nommé tant de fois, Chlo- » dowig (Ludowicus rex) de glorieuse mémoire, que j'ai » tenu sur les fonts de baptême, a daigné me donner » pour en disposer comme je l'entendrais. Je veux qu'il » serve à te faire un ciboire et un calice enrichi de » figures (imaginatum), sur lequel sera gravée l'inscrip- » tion que j'ai composée pour celui de Laon. » Le saint évêque prescrivait donc l'exécution d'une œuvre d'art, d'un bas-relief ciselé ou repoussé sur or. On voit par là que d'habiles orfévres ne devaient pas manquer dans la cité de Reims, et qu'elle avait conservé, malgré les malheurs du temps, quelques-uns de ces ateliers qui travaillaient, comme nous l'avons dit, pour les empereurs romains. C'est dans ces ateliers artistiques, sans

[1] S. Gregorii *Historiæ Franc. epitomata per* Fredegarium, § 25, col. 562; Lut. Paris., 1699.

doute, que Chlodowig fit fabriquer la couronne royale toute d'or et enrichie de pierres précieuses qu'il envoya à Rome en offrande à la basilique de Saint-Pierre apôtre [1].

On a vu que l'orfévrerie était fort estimée dans le midi de la Gaule sous le roi des Visigoths Ewarik. Ses successeurs, dont le royaume comprenait la Narbonnaise, la première Aquitaine et une partie de l'Espagne, continuèrent à l'encourager et amassèrent dans leur trésor une quantité considérable de productions de cet art. Grégoire de Tours nous en fournit la preuve. Une fille de Chlodowig, qui portait le nom de Chlothilde comme sa mère, avait été mariée au roi Amalarik, qui était arien. La fidélité de Chlothilde à la foi catholique l'exposait à beaucoup de mauvais traitements de la part de son mari. Comme témoignage de la triste situation où la réduisait le roi des Visigoths, elle envoya un mouchoir teint de son propre sang à son frère Hildebert (Childebert), qui régnait à Paris. Celui-ci, à la suite d'une expédition en Auvergne, se dirigea vers Narbonne, qui était alors la capitale d'Amalarik. Une bataille sanglante (531) fut livrée sous les murs de cette ville; Hildebert ayant remporté une éclatante victoire, entra dans la ville, reprit sa sœur et s'empara des trésors d'Amalarik. Parmi les choses précieuses que Hildebert avait emportées, on voyait, dit Grégoire de Tours, des vases sacrés d'un très-grand prix; on y comptait soixante calices, quinze patènes et vingt boîtes destinées à renfermer les Évangiles; le tout était d'or pur et enrichi de pierres fines. Hildebert ne souffrit pas

(1) Flodoardi *Historiarum libri IV*, lib. I, cap. xv; Parisiis, 1611, p. 41.

que ces beaux objets fussent brisés : il les distribua aux églises et aux basiliques des saints [1].

Depuis que les rois francs avaient conquis l'or et les jouissances du monde civilisé, leur turbulente activité avait commencé à s'amortir; plusieurs d'entre eux préféraient le repos et les plaisirs faciles aux aventures guerrières; chez tous, le goût pour les productions des arts et surtout pour les œuvres de l'orfévrerie se faisait sentir. Chlother, le dernier des fils de Chlodowig, était devenu seul roi des Franks (558); à sa mort (561), il possédait un trésor considérable, magnifique entassement d'or monnayé, de lingots, de joyaux, de vases précieux, fruit des conquêtes de Chlodowig et de ses fils depuis quatre-vingts ans, dépouilles de la Gaule, des Romains, des Goths et des Burgundes. Il laissait quatre fils qui, aux termes de la loi salique, avaient tous un droit égal à sa succession : mais Hilpérik (Chilpéric), l'un d'eux, commença par s'emparer de toutes ces richesses. Ses trois frères, Haribert (Caribert), Gonthram et Sigebert, s'étant réunis contre lui, il fut obligé d'abandonner ce qu'il avait pris et de se contenter du lot que le sort lui assigna dans la succession paternelle.

Hilpérik († 584) resta toujours un grand amateur d'orfévrerie et fit exécuter de beaux travaux par ses orfévres. Malgré la grande réputation dont jouissaient les œuvres d'art byzantines, il ne craignit pas sans doute la comparaison pour les œuvres des artistes de ses États; car ayant envoyé des ambassadeurs à l'empereur Tibère (578 † 582), il les chargea de riches présents pour

(1) GREGOR. TUR. *Hist. Franc.*, lib III, cap. x, ap. DUCHESNE, *Hist. fr. script.*, t. I, p. 297.

ce prince. Ceux-ci rapportèrent à Hilpérik une quantité de belles choses provenant de l'industrie byzantine, et des médailles d'or du poids d'une livre, à l'effigie de l'empereur. Grégoire de Tours ayant été voir Hilpérik à son habitation de Nogent, le roi lui montra les présents qu'il venait de recevoir de Tibère ; mais comme le saint évêque témoignait son admiration, le roi ne voulant pas que l'orfévrerie française parût inférieure à celle de Constantinople, lui présenta un grand missoire d'or du poids de cinquante livres, enrichi de pierres précieuses et lui dit : « J'ai fait exécuter cette pièce » pour honorer la nation des Francs et lui donner de la » célébrité, et je ferai encore beaucoup d'autres choses, » si je continue à vivre [1]. »

Un autre fils de Chlother Ier, Gonthram († 593), dont le royaume comprenait l'Orléanais, l'Anjou, le pays de Chartres et de Sens et toute la Burgundie, était d'une humeur assez pacifique et protégeait les arts de la paix. La chronique de Saint-Bénigne de Dijon nous apprend qu'il avait fait exécuter pour ce monastère un grand nombre de pièces d'orfévrerie [2]. La révolte du patrice Mummolus le mit en possession d'un trésor considérable. Mummolus, après avoir commandé les armées de Gonthram, avait pris parti pour un certain Gondowald, qui passait pour le fils naturel de Chlother Ier, mais qui, méconnu et repoussé par son père et par ses frères, s'était retiré à la cour de

(1) GREGOR. TURON. *Hist. Franc.*, lib. VI, cap. II, apud DUCHESNE, t. I, p. 354.

(2) *Chronica abb. Benigni Divionensis monasterii*, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. I, p. 370; Parisiis, 1655.

Constantinople, où il avait été bien accueilli et comblé de présents. Après quelques succès, Gondowald et Mummolus, affaiblis par les défections des seigneurs aquitains, furent obligés de s'enfermer dans la cité des Convènes (Saint-Bertrand de Comminges). Dans l'espoir de sauver sa vie, Mummolus trahit Gondowald et le livra aux généraux du roi; mais il ne porta pas loin la peine de sa perfidie, et fut égorgé peu de temps après (585) par ordre de Gonthram. Le roi fit enlever d'Avignon les trésors considérables que Mummolus y avait amassés et ceux que Gondowald y possédait aussi; ils furent partagés entre Gonthram et son neveu Hildebert, roi d'Austrasie [1]. Les deux rois se trouvèrent ainsi en possession de très-belles pièces d'orfévrerie byzantine.

Les trois fils aînés de Chlother Ier ne se contentaient presque jamais d'une seule femme et entretenaient en outre, malgré la censure des évêques, plusieurs concubines, souvent prises dans les derniers rangs du peuple. Le dernier des fils de Chlother, Sigebert, roi d'Austrasie, voyant que ses frères s'alliaient à des épouses indignes d'eux, en eut honte et résolut de n'avoir qu'une seule épouse et de la prendre de race royale. Il envoya donc des ambassadeurs à Tolède au roi des Visigoths Athanaghild, pour lui demander en mariage sa fille Brunehilde (la fameuse Brunehaut). Le mariage fut célébré à Metz (566) avec une grande solennité. Nous avons dit que les rois goths, beaucoup plus civilisés que les Francs, cultivaient les arts; la jeune princesse dut

(1) Gregor. Tur. *Hist. Franc.*, lib. VII, cap. xxxvi et seq., ap. Duchesne, t. I, p. 389 et seq.

apporter avec sa dot de belles pièces d'orfévrerie. Au repas des noces, en effet, les tables furent couvertes de plats d'or et d'argent ciselés, et le vin coula dans des coupes de matières précieuses ornées de pierreries [1].

Un document très-curieux, l'histoire des évêques d'Auxerre, qui fut écrite par divers auteurs anonymes et successivement après la mort de chaque évêque, nous fournit le détail des dons en orfévrerie que la reine Brunehilde avait faits aux églises de cette ville sous l'épiscopat de Didier, qui occupa le siége pontifical d'Auxerre dans les premières années du septième siècle. Nous donnons la traduction de cette espèce d'inventaire, qui fera voir d'où venaient à cette époque les plus belles pièces d'orfévrerie. « Pendant l'épiscopat de » Didier, la reine Brunehilde offrit, par les mains de » ce prélat, à Dieu et à saint Étienne (la cathédrale » d'Auxerre est consacrée sous le vocable du premier » martyr), un calice d'agate onyx, monté en or très-pur, » d'une beauté remarquable. Elle donna encore à la » basilique de Saint-Germain (autre église d'Auxerre), » qu'elle avait choisie pour sa sépulture, un missoire » d'argent du poids de trente-sept livres, où est gravé le » nom de Thorsomodus; on y voit l'histoire d'Énée » avec des lettres grecques [2]; un autre missoire sans » bas-relief (planum), pesant trente livres; une coupe » d'anacte (bacchonicam anacteam) pesant quinze livres, » au milieu de laquelle est un lion avec un ours, et sur » le contour, de petits hommes avec des bêtes féroces;

(1) *Vita S. Fridolini*, ap. *Script. rer. Gall. et Franc.*, t. III, p. 388.

(2) Le texte imprimé porte cum libris Græcis; la leçon est évidemment mauvaise, c'est cum litteris qu'il faut lire.

» une autre coupe pesant neuf livres, où il y a un » homme et une femme, et à leurs pieds, de petites » fleurs; une petite écuelle d'anacte pesant cinq livres » six onces, où l'on voit un homme à cheval, qui tient » à la main un serpent; une écuelle d'anacte pesant » trois livres, ayant au milieu une petite roue niellée, » avec une bête féroce. Elle donna encore deux petites » lampes (gabatas [1]) pesant huit livres deux onces, » enrichies à l'intérieur de lis semblables; une aiguière » d'anacte pesant quatre livres, ayant une anse niellée » au milieu de laquelle est une tête de lion; un bassin » (aqmanilia pour acquimanile) à laver les mains pesant » trois livres neuf onces, au milieu duquel on voit » Neptune avec un trident [2]. »

On remarquera d'abord qu'aucune de ces pièces n'avait été spécialement faite à la destination du culte chrétien. La coupe d'onyx ne pouvait avoir été évidée en France à cette époque de barbarie, puisque l'art de travailler les pierres dures n'existait plus qu'à Constantinople; le missoire qui portait le nom de Thorismond, roi des Visigoths, l'un des ancêtres de Brunehilde, était certainement une pièce antique, œuvre d'un ciseleur grec, ce que démontrent assez et le sujet du bas-relief dont il était enrichi et les lettres grecques de la légende. La description des autres pièces constate également qu'elles appartenaient à l'antiquité. On peut supposer qu'elles provenaient de ce trésor d'une richesse incroyable qu'avait possédé le patrice Mummolus et des objets que

(1) Voyez plus loin sur la Gabata le § I du chapitre III.

(2) *Historia episcop. Autissiodorensium*, ap. Labbe, *Nova bibl. mss. librorum*, t. I, p. 425.

Gondowald avait rapportés de Constantinople. Ces trésors avaient été partagés entre le roi Gonthram et Hildebert, fils de Brunehilde, qui avait eu sans doute sa part du butin.

L'évêque Didier d'Auxerre donna lui-même à son église une quantité considérable de pièces d'orfévrerie. L'inventaire qu'en donne l'*Histoire des évêques d'Auxerre* est trop long pour que nous puissions le rapporter ici; mais on peut dire que toutes ces pièces, sauf deux qui sont désignées comme décorées d'une croix, provenaient de l'antiquité. Plusieurs sont enrichies de bas-reliefs: aucune ne reproduit des sujets chrétiens; c'est un « pê» cheur armé d'un trident et un centaure avec une pro» duction de la mer, cum opere maritimo. » N'est-ce pas là Neptune traîné dans une conque marine par un centaure? « C'est un homme portant des cornes; un arbre et deux » petits hommes tenant des enfants; un ours saisissant » un cheval; un lion terrassant un taureau; un cerf qui » paît; un léopard tenant une chèvre; un homme à che» val, sous les pieds duquel est un serpent; un homme » avec un chien; un homme et une femme, et à leurs » pieds un crocodile. » On y rencontre quelques pièces dans la désignation desquelles il entre des mots grecs, et d'autres qui ont des légendes en caractères grecs: « Un » missoire d'anacte doré pesant cinquante livres, où l'on » voit sept hommes avec un taureau, et des lettres » grecques; un autre missoire également d'anacte, pe» sant quarante livres et demie, au milieu duquel il y a » une roue en forme de couronne, cum stephadio (στεφά» διον, petite couronne), et sur le contour, des hommes » et des bêtes féroces. » Des pièces ainsi décorées

n'avaient pas été fabriquées pour l'église. Elles venaient sans doute aussi des richesses amassées par Mummolus, qui les tenait, disait-on, de la découverte qu'il avait faite d'un trésor antique, de reperto antiquo thesauro [1], et de celles que Gondowald avait rapportées de Constantinople. Le roi Gonthram avait distribué tout ce qui lui en était revenu aux pauvres et aux églises, et il n'est pas étonnant que les églises de la ville d'Auxerre, qui faisait partie de son royaume de Burgundie, en aient eu leur part.

On a dû remarquer que parmi les pièces d'orfévrerie données aux églises d'Auxerre par la reine Brunehilde, la première seule est désignée comme étant montée en or et la seconde comme étant d'argent; toutes les autres sont exécutées en anacte. Aucune des pièces données par l'évêque Didier n'est désignée comme étant d'or ou d'argent; toutes celles, au contraire, dont la matière est signalée, sont indiquées comme étant également en anacte : bacchonicam anacteam, missorium anacteum. On s'est demandé d'où venait ce nom et ce qu'il signifiait. Du Cange a pensé qu'il venait du grec ἄναξ, roi; mais ce savant a bien jugé que dans la circonstance le qualificatif anacteus ne pouvait signifier royal; que des divers articles de ces inventaires il ressortait évidemment que le mot anacteus indiquait le nom de la matière dont les différents vases étaient faits : on trouve en effet divers objets en anacte doré, missorium anacteum deauratum; quelquefois, l'anacte est niellé, bacchonicam anacteam circulatam et nigellatam. La

(1) Gregor. Turon. *Hist. Franc.*, lib. VII, cap. xl, apud Duchesne, t. I, p. 391.

niellure ne peut s'appliquer que sur les métaux : il y a donc tout lieu de croire que l'anacte était un métal de composition, de l'argent, sans doute, dans lequel entrait une certaine quantité d'un autre métal. De même que Pline donnait le nom d'electrum à un alliage composé de quatre cinquièmes d'or et d'un cinquième d'argent, de même on a pu, dans les bas temps, donner le nom d'anacteum à un alliage de quatre cinquièmes d'argent et d'un cinquième d'un autre métal, comme l'or ou le cuivre, par exemple.

La reine Brunehilde ne se contentait pas des pièces d'orfévrerie antiques, elle en faisait encore fabriquer par les orfévres gallo-francs. C'est ainsi qu'elle fit exécuter pour le roi visigoth d'Espagne un bouclier d'or d'une grande dimension, enrichi de pierres fines, et deux coupes de bois dont la monture était d'or et enrichie de pierreries [1]. Les beaux modèles de l'antiquité ne manquaient pas, comme on vient de le voir, aux orfévres artistes de cette époque, lorsqu'ils n'étaient pas obligés de suivre les formes rudes et barbares que les Francs donnaient à leurs joyaux, formes qu'un assez grand nombre de chefs militaires francs tinrent à conserver longtemps après leur établissement dans les Gaules.

La ville de Paris était déjà renommée pour ses beaux travaux d'orfévrerie à la fin du sixième siècle. Grégoire de Tours rapporte un fait qui établit qu'au-devant de la cathédrale il existait une place bordée de comptoirs et de magasins où les orfévres étalaient de belles productions de leur industrie. Leudaste, ex-comte de Tours,

(1) GREGOR. TUR. *Hist. Franc.*, lib. IX, cap. XXVIII, apud DUCHESNE, t. I, p. 424.

était venu à Paris (583) pour implorer son pardon du roi Hilpérik et de la reine Frédégonde. Après s'être jeté aux pieds du roi dans la cathédrale, Leudaste, dit Grégoire de Tours, continua son chemin jusqu'à la place; il parcourait les boutiques des marchands, se faisait montrer des pièces d'argenterie, soupesait l'argent, examinait les joyaux et annonçait qu'il en ferait l'acquisition [1].

II.

Suite de l'historique de l'orfévrerie mérovingienne. — Saint Éloi.

La ville de Limoges paraît avoir aussi, dès cette époque, possédé d'habiles artistes dans l'art de l'orfévrerie. C'est dans cette ville que florissait Abbon, orfévre et monétaire, chez lequel fut placé le jeune Éloi (588 † 663), qui de simple artisan devint l'un des hommes les plus marquants de son siècle, et mérita par ses vertus d'être placé au rang des saints [2]. Quand Éloi fut devenu habile dans son art, il quitta Limoges et vint s'établir en Neustrie, où il fit la connaissance du trésorier du roi Chlother II, fils de Hilpérik et de Frédégonde, qui avait réuni sous sa puissance toutes les provinces de l'empire des Francs (613) et assuré la paix du pays. La grande réputation de saint Éloi comme orfévre, et la faveur dont il jouit auprès de Chlother, naquirent à l'occasion de l'exécution de deux siéges ou trônes, dont l'un est venu jusqu'à nous et existe aujourd'hui au Louvre, dans le Musée des souverains, sous le nom consacré de fauteuil de Dagobert. Laissons parler

(1) GREGOR. TUR. *Hist. Franc.*, lib. VI, cap. XXXII, apud DUCHESNE, t. I, p. 268.

(2) AUDOENUS, *Vita S. Eligii*, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. V, p. 157.

saint Ouen, contemporain de saint Éloi, qui nous a laissé le récit de sa laborieuse et sainte vie : « Quelque » temps après son arrivée à Paris, Éloi fut connu de » Chlother, roi des Francs, de la manière que nous » allons raconter. Ce prince voulait faire fabriquer un » siége d'or élégant, enrichi de pierres précieuses; mais » il n'y avait personne dans le palais qui fût capable » d'exécuter cet ouvrage tel que le roi l'avait conçu. Le » trésorier de Chlother, qui connaissait le talent d'Éloi, » commença par le mettre à l'épreuve pour savoir s'il » pouvait mener à bonne fin la pièce que le roi désirait » avoir, et lorsque cet officier se fut assuré qu'Éloi était » parfaitement capable de l'exécuter, il se rendit auprès » de Chlother et lui annonça qu'il avait trouvé un ar- » tiste habile qui se mettrait à l'œuvre sans délai. Le » roi, enchanté, remit à son trésorier une forte quantité » d'or, que celui-ci livra sur-le-champ à Éloi. L'artiste » se mit incontinent à l'ouvrage et le mena rapidement » à bonne fin. Mais avec l'or qu'il avait reçu pour faire » un seul siége il en exécuta deux, sans qu'on pût » comprendre comment il avait pu les faire avec le poids » d'or qui lui avait été remis; car loin de commettre » aucune fraude, il avait terminé la pièce qu'on lui avait » commandée sans qu'elle eût subi la diminution d'une » seule silique, et il n'avait point, comme les autres » orfévres, accusé l'effet de la lime, qui aurait trop » mordu sur certains endroits, ou l'ardeur d'une » flamme dévorante. L'ouvrage étant achevé, Éloi s'em- » presse de porter au palais et de livrer au roi le siége » dont ce prince lui avait fourni la matière, ayant soin » de garder par devers lui celui qu'il avait fait par-

» dessus le marché. Le roi commence à admirer le travail, il en loue la beauté et ordonne sur-le-champ qu'une récompense digne de l'œuvre soit donnée à l'artiste. Alors Éloi découvrant l'autre siége : Pour ne pas perdre ce qui me restait d'or, dit-il, je l'ai employé à cet autre objet, huic operi aptavi. Chlother, stupéfait et saisi d'admiration, demanda à l'artiste comment il avait pu faire le tout avec le même poids d'or; et lorsque celui-ci eut donné les explications qui lui étaient demandées : Voici, dit le roi, un homme auquel je puis me fier, même dans les affaires les plus importantes [1] ».

Quelques historiens avaient parlé de deux siéges d'or, et le fait a passé, auprès des bonnes gens, pour un miracle du saint orfévre; mais on peut remarquer que ni saint Éloi vis-à-vis du roi ni son biographe n'élèvent cette prétention. Saint Ouen ne dit pas que saint Éloi ait présenté deux siéges d'or au roi, mais seulement qu'ayant reçu de l'or pour faire un siége il en exécuta deux, et les expressions dont se sert saint Éloi en présentant au roi le second siége, éloignent toute idée que ce siége fût tout en or : « Quod superfluit ex auro ne negligens perderem huic operi aptavi. »

Le roi ayant demandé à l'artiste comment il avait pu faire un second siége, tout en donnant au premier un poids égal à celui de l'or qu'on lui avait livré, celui-ci explique au roi de quelle manière il a pu arriver à ce résultat. Le biographe de saint Éloi s'en tient là, tant la chose lui paraît naturelle, sans rapporter les procédés

(1) AUDOENUS, *Vita S. Eligii,* lib. I, cap. V, ap. D'ACHERY, *Spicil.,* t. V, p. 157.

indiqués par l'artiste; mais M. Charles Lenormant, dans une dissertation très-savante sur le fauteuil de Dagobert [1], a fort judicieusement interprété le texte de saint Ouen, et a fourni la réponse que saint Éloi avait dû faire au roi Chlother.

L'or fin, au titre de vingt-quatre karats environ, n'ayant aucune solidité lorsqu'on le met en œuvre, doit être combiné avec une certaine proportion d'alliage dont le minimum est en orfévrerie d'un neuvième de karat; au-dessous, l'or aurait une ductilité et une mollesse trop grandes. Lorsqu'on se propose de fabriquer quelque grande pièce qui a besoin de solidité, la proportion d'alliage doit même être plus forte. Dans l'ancienne orfévrerie, on avait adopté le titre de vingt karats pour l'or ouvrable. Saint Éloi n'avait pu donner la solidité nécessaire au métal consacré à un siége sans y introduire de l'alliage dans une juste proportion. L'addition de cet alliage n'avait pas été assez considérable pour qu'en éprouvant l'or au moyen de la pierre de touche on se soit aperçu de la présence d'un élément étranger. C'est ainsi que saint Éloi avait pu retirer de la masse totale de l'or qu'on lui avait livrée une certaine quantité de ce métal sans rien diminuer du poids attribué d'avance à l'objet exécuté, et il avait employé cette fraction d'or, remplacée par l'alliage, à la dorure soit d'un modèle en bronze qu'il aurait préparé d'abord, soit d'une copie qu'il aurait faite après avoir terminé le siége d'or. La copie en bronze doré devait dans sa fraîcheur offrir le même aspect que l'original, et de là dut venir, au premier moment, la stupéfaction du roi.

(1) *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 157.

Ce trait de la vie du saint orfévre est le point de départ de la tradition qui l'a signalé comme l'auteur du siége de Dagobert que possède le Musée du Louvre. M. Lenormant a pensé que l'interprétation qu'il a donnée au texte de saint Ouen permettait de reconnaître dans ce trône de bronze le second siége que saint Éloi avait trouvé le moyen de dorer avec le résidu d'or remplacé par l'alliage. Le plus précieux des deux trônes aura disparu, comme la plupart des meubles dont la matière était de nature à exciter la cupidité ; la copie donnée par Dagobert, fils de Chlother II, à l'abbaye de Saint-Denis qu'il avait fondée, s'est conservée, à cause du peu de valeur du métal dont elle est composée. Quoi qu'il en soit de l'interprétation fort ingénieuse de M. Lenormant, il est constant qu'au douzième siècle ce siége passait dans l'abbaye de Saint-Denis pour un don de Dagobert. Suger, le plus célèbre des abbés de Saint-Denis, s'exprime ainsi dans le livre qu'il a laissé sur les actes de son administration : « Quant au noble siége du » glorieux roi Dagobert, sur lequel, ainsi qu'un ancien » récit en fournit le témoignage, les rois des Francs » avaient coutume de s'asseoir, après avoir pris la cou- » ronne, pour recevoir les hommages des grands sei- » gneurs du pays, il avait été endommagé par le temps » et disloqué; nous l'avons fait restaurer, tant à cause » de sa haute destination qu'à cause de l'excellence de » l'ouvrage [1]. »

La tradition constatée par Suger, il y a plus de sept siècles, est des plus respectables, et si l'on peut conser-

(1) Sugerii abb. S. Dionysii *De reb. in administ. sua gestis*, ap. Duchesne, *Hist. franc. script.*, t. V, p. 348.

ver quelque doute sur l'auteur du siége de Dagobert, il est certain du moins qu'il est un des monuments les plus authentiques de l'époque mérovingienne. Nous en parlerons de nouveau, en signalant plus loin à nos lecteurs ce qui subsiste de cette époque reculée. Revenons à saint Éloi.

Le saint orfévre avait su, par sa probité et par ses talents, obtenir à un tel point la confiance de Chlother, que le roi lui livrait toujours, sans les faire peser, de fortes quantités d'or et d'argent. Après la mort de Chlother, il sut se concilier également l'affection de Dagobert Ier, son fils : il devint orfévre de la maison du roi et maître de la monnaie royale. « Il faisait pour » l'usage du roi, dit saint Ouen, un grand nombre de » pièces d'orfévrerie d'or enrichies de pierres précieuses, » et il travaillait sans relâche, avec l'aide de Thillo son » esclave, Saxon d'origine, qui suivit les traces de son » maître et mena par la suite une sainte vie [1]. » Saint Ouen [2] et le moine anonyme de Saint-Denis nous ont laissé l'énumération des ouvrages artistiques de saint Éloi; les principaux sont : une grande croix d'or rehaussée de pierres fines, pour l'église Saint-Denis; le mausolée du saint apôtre, dont le toit de marbre était couvert d'or et de pierreries; les ornements d'or du tombeau de sainte Geneviève [3]; les châsses d'or et d'argent de saint Germain, de saint Severin, de sainte Colombe, de saint Julien et de beaucoup d'autres. Son œuvre la plus impor-

(1) AUDOENUS, *Vita S. Eligii*, cap. IX et X, ap. DUCHESNE, t. I, p. 161 et 163.

(2) *Idem*, cap. XXXII.

(3) LEBEUF, *Histoire de la ville et du diocèse de Paris;* Paris, 1754, t. I, p. 369, 370 et 375.

tante fut le tombeau de saint Martin, exécuté aux frais de Dagobert; il était tout d'or enrichi de pierres fines, et se faisait remarquer par l'excellence du travail, miro opificio [1].

Avant la révolution de 1792, un grand nombre d'églises et de monastères possédaient encore des pièces d'orfévrerie attribuées à saint Éloi, mais on en avait détruit de très-remarquables bien antérieurement, à des époques où personne ne possédait le vrai sentiment de l'art simple et solennel du moyen âge. L'authenticité de ces monuments devait être sans doute très-contestable; mais si quelque église pouvait prétendre, à juste titre, à la possession d'œuvres de saint Éloi, c'était assurément celle de l'abbaye de Saint-Denis, qui avait été bâtie par Dagobert et qui avait reçu de ce prince, au dire des historiens, des dons considérables en pièces d'orfévrerie. Pour arriver à connaître autant que possible le caractère de l'orfévrerie de saint Éloi, examinons donc, à défaut des monuments qui ont péri, la description qui est faite des pièces que possédait l'église Saint-Denis, dans un inventaire du quinzième siècle, des « reliques anciennes, reliquaires, châsses, parements, bagues, joyaulx et ornements qui se trouvaient dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis en France [2]. » Mais transcrivons d'abord

(1) Audoenus, loc. cit.

(2) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis en France, en date au commencement du 27 mai 1634*; Ms., Arch. de l'Emp., LL. 1327. L'Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, que nous citons ici pour la première fois, a une très-grande valeur pour nos études et nous a fourni de précieux renseignements sur plusieurs des arts industriels à diverses époques du moyen âge. Nous puiserons souvent à cette source; il est donc nécessaire de faire apprécier ce document à nos lecteurs, en donnant des éclaircissements tant sur l'époque réelle de sa rédaction que

ce que dit le moine anonyme de Saint-Denis, chroniqueur qui écrivait au huitième siècle, sur une grande croix d'or faite par saint Éloi ; nous en viendrons ensuite à la description qu'en donne l'inventaire : « Dagobert, » dit-il, fit encore fabriquer, pour la placer derrière l'au- » tel d'or (de l'église Saint-Denis), une grande croix d'or » pur, enrichie de pierres fines très-précieuses, ouvrage

sur le manuscrit qu'en possèdent les Archives de l'Empire, lequel parait être le seul qui existe aujourd'hui.

Par lettres patentes du 2 avril 1634, le roi Louis XIII ordonna qu'il serait fait inventaire « tant des saintes reliques anciennes, reliquaires, » chappes, parements, bagues, joyaulx et ornements, que de celles qui pou- » vaient avoir été depuis accrues et non encore inventoriées, qui se » trouvaient dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis en France. » Antoine Nicolay, premier président en la chambre des comptes, et Jean Lescuyer, doyen d'icelle, furent nommés par ces lettres patentes commissaires députés pour la rédaction de cet inventaire.

Les commissaires du roi s'adjoignirent Pijart, Boucher et Dujardin, orfèvres et joailliers, et Messier, brodeur, comme experts, et ouvrirent leur procès-verbal le 27 mai 1634.

Voici de quelle manière les commissaires du roi procédèrent. Ils se firent représenter le dernier inventaire du trésor de Saint-Denis, qui avait été dressé le 18 mai 1534 et jours suivants, en vertu de lettres patentes de François Ier, par des commissaires délégués de la chambre des comptes (JACQUES DOUBLET, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 319). Le libellé entier de chaque article est d'abord transcrit littéralement sur le procès-verbal ouvert par MM. Nicolay et Lescuyer. Cette transcription comprend même l'estimation de chaque objet, faite en écus, monnaie du temps, par Denis Hofman et Castillon, orfèvres qui assistaient les commissaires de 1534. Ceci fait, les experts appelés par MM. Nicolay et Lescuyer signalent les détériorations ou les changements que l'objet représenté a pu subir depuis 1534, et ils en font une nouvelle estimation en livres tournois, monnaie usitée sous Louis XIII.

Ainsi on retrouve dans cet inventaire de 1634 la description des objets précieux du trésor, telle qu'elle avait été faite en 1534.

Il y a mieux : le procès-verbal de 1534 n'était lui-même que le récolement d'un inventaire antérieur, et il y a lieu de croire, d'après les énonciations portées dans certains articles, que les commissaires de 1534 avaient agi comme MM. Nicolay et Lescuyer, et qu'ils avaient transcrit

» d'art remarquable et d'une délicatesse achevée. Le » bienheureux Éloi, qui passait pour le plus habile » orfévre du royaume, l'exécuta, ainsi que les autres » pièces qui formaient l'ornement de cette église, et les » conduisit à la perfection, grâce à son talent plein » d'élégance et de délicatesse et à l'aide de sa sainteté. » Les orfévres d'aujourd'hui soutiennent qu'il reste à

un inventaire plus ancien, en se bornant à noter les altérations que les objets avaient éprouvées et à faire une nouvelle estimation. Nous avons donc par le fait, dans le procès-verbal de 1634, la rédaction de cet ancien inventaire, dont on n'avait fait qu'un simple récolement en 1534. Ce mode de procéder a des conséquences fort heureuses, puisque nous sommes mis à même de connaître, par une description très-détaillée et en général bien faite, des objets qui dès 1534 avaient été détériorés ou modifiés, et même ceux qui avaient alors disparu.

Quelle est la date de cet ancien inventaire dont nous retrouvons le texte dans le procès-verbal de 1634? Cet acte ne la donne pas; mais on peut arriver à la fixer par approximation. L'inventaire ancien comprend une châsse d'argent, offerte à l'abbaye de Saint-Denis par Louis XI : cet inventaire ne peut donc remonter plus haut qu'au règne de ce prince. Lorsque les commissaires de 1534 eurent terminé le récolement de l'ancien inventaire, ils inventorièrent les objets nouveaux qui n'y avaient pas été compris. Ces objets, en petit nombre, proviennent de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Ainsi cet ancien inventaire, dont nous possédons le libellé, dut être dressé sous le règne de Louis XI ou de Charles VIII, ou dans les premières années de celui de Louis XII.

Le procès-verbal de 1634 nous offre donc l'état réel du trésor de Saint-Denis à la fin du quinzième siècle, ce qui explique l'importance que nous avons attachée à ce document.

La copie, dite collationnée, que possèdent les Archives de l'Empire (Ms., grand in-folio de 268 folios) est très-défectueuse. Le copiste, dès la première page, commet une faute grossière, et donne la date de 1634 au récolement de l'année 1534; il répète la même faute dans d'autres endroits; mais enfin, au folio 239 de sa copie, il prend la peine de transcrire exactement : « Cy finist le recollement du recollement et inven- » taire fait en l'année mil cinq cent trente-quatre, pour lequel parache- » ver, etc. » Il est facile néanmoins de rectifier ces méprises du copiste, et le document reste comme un des plus précieux que nous ayons pour nous conduire à la connaissance de l'orfévrerie du moyen âge.

» peine un seul homme, quelque habile qu'il soit en » toute sorte d'ouvrages, qui puisse de longtemps égaler » saint Éloi comme lapidaire et monteur de pierreries, » parce que depuis nombre d'années on a cessé de pra- » tiquer ces arts [1]. » Le moine anonyme de Saint-Denis avait la croix d'or sous les yeux en écrivant ces lignes, et l'on peut juger par son récit quelle admiration le beau travail de cette œuvre d'orfévrerie excitait de son temps.

Voici maintenant la description que donne l'inventaire du quinzième siècle. « Au-dessus du contre-autel dudit » autel, une grande croix nommée la grande croix saint » Éloy, faite par monsieur saint Éloy, comme disoyent » les religieux, attachée au derrière dudit autel et fer- » mant à clef.... et au bas d'icelle, sous un grand verre à » façon de tableau, une petite croix d'argent doré et un » crucifiement d'émail dessus, et huit chatons d'or..... et » une inscription portant DE CRUCE DOMINI..... Au-dessus » dudit tableau, sur le long de ladite grande croix, » entre icelui tableau et le rond du milieu de la croisée, » en trois rangées, vingt-neuf saphirs tant gros que pe- » tits... (suit la description des pierres). Au milieu de la » croisée de ladite croix, un rond garny au milieu d'un » camahieu d'agathe à face d'homme. Derrière de la- » dite croix. Au bas de la longueur d'icelle, une pièce » de cuivre doré : l'image de saint Denis et deux angels » de demy enlevure dessus icelle pièce; et entre ladite » pièce de cuivre et le milieu d'entre les croisons, aussi » en trois rangées; c'est à savoir : trois saphirs loupeux... » (suit la description des pierres), et parmi ces pierres

(1) *Gesta Dagoberti*, cap. XX, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. I, p. 578.

» dix-huit nacles, vingt-trois verres et deux cassi-
» doines..... Le champ de ladite croix, tant devant que
» derrière (couvert) de verres ressemblans à jacinthes,
» grenats, esmeraudes et saphirs, et plusieurs petits nacles
» autour du rond du milieu de la croix, et quelque peu
» de place vuide desdits verres. Ledit champ de la
» croix, tant devant que derrière, d'or à feuilles d'ar-
» gent blanc dessous.....; ladite croix bordée d'argent
» doré à rosettes d'argent blanc à feuilles de persil d'ar-
» gent doré, à trois couronnements de feuilles de persil
» aux trois bouts d'icelle, aussi d'argent doré [1]. » Ajoutons que Jacques Doublet, moine de Saint-Denis, qui a publié, au commencement du dix-septième siècle, une histoire de la célèbre abbaye de Saint-Denis, nous apprend que la croix de saint Éloi était de la hauteur d'un homme [2].

Bien que la description de l'inventaire n'offre pas toute la clarté désirable, on s'aperçoit facilement que la petite croix d'argent qui portait un Christ en émail ne faisait pas, dans l'origine, partie de la grande croix : elle formait un tableau à part et sous verre posé au pied de la croix et devait être un reliquaire d'une parcelle de la croix du Christ. Le bas-relief de cuivre, posé également au bas de la croix, par derrière, ne lui appartenait pas davantage. Au temps de saint Éloi, on ne figurait pas encore le Christ sur la croix, ou du moins c'est par exception qu'on signale à cette époque quelques croix à crucifix peints. C'est précisément parce qu'il n'y en avait

(1) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 163 v°.

(2) Jacques Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, livre I, chap. XLV; Paris, 1626, p. 333.

pas sur la grande croix qu'on aura, plus tard, placé au bas une petite croix à crucifiement d'émail. Cet arrangement dut avoir lieu à l'époque où la croix de saint Éloi fut élevée au-dessus du retable, qui n'existait pas de son temps. Il n'y avait donc pas d'émail sur la croix de saint Éloi; le moine anonyme de Saint-Denis, qui nous en a donné une première description, n'aurait pas manqué de signaler les émaux s'il en avait existé [1], et tous les historiens qui ont parlé de cette croix pour l'avoir vue l'ont signalée comme étant d'or; les additions faites au bas de la croix de pièces d'argent et de cuivre étaient donc évidemment postérieures à saint Éloi, de même que les morceaux de nacre et les pierres en verroterie mis à la place des pierres précieuses que les religieux de Saint-Denis avaient détachées, sans doute, pour faire face à leurs besoins dans les fréquentes épreuves qu'ils eurent à subir au neuvième siècle et au dixième.

A l'aide de ces documents, et sous le mérite de ces observations, nous pouvons faire la restitution de la croix de saint Éloi. Cette croix, d'une hauteur d'un mètre soixante-dix ou soixante-quinze centimètres, était formée d'une âme d'argent entièrement revêtue de lames d'or; l'artiste avait couvert tout le champ d'or de la croix de plaques de verre de différentes couleurs, afin sans doute d'imiter les émaux de l'orfévrerie byzantine, dont les orfévres de l'Occident ne connaissaient pas les procédés; sur ce champ de verre, l'artiste avait disposé des

(1) L'art de l'émaillerie n'existait pas en Occident à l'époque de saint Éloi. J. Labarte, *Recherches sur la peinture en email*, p. 136. Voyez au titre de l'Émaillerie, chap. I, § III.

pierres fines d'un grand prix enchâssées dans d'élégants chatons qui se rattachaient par des filigranes à une bordure d'argent doré enrichie de rosaces d'argent à feuillage d'argent doré. Les trois extrémités supérieures de la croix étaient terminées par un fleuron d'argent doré.

On ne peut s'empêcher de remarquer que le système de décoration adopté par saint Éloi n'est qu'une imitation des procédés employés par les orfévres byzantins. L'ornementation de sa croix est disposée de la même façon que celle de la couronne de fer de l'église de Monza, bijou byzantin donné à cette église par la reine Théodelinde († 625). Dans ce bijou [1], l'or du fond est recouvert d'un émail translucide cloisonné de dessins d'or, et sur ce fond d'émail sont disposées des pierres fines serties dans des chatons se rattachant à la bordure qui encadre l'émail. Saint Éloi ne connaissant pas les procédés de l'émaillerie, remplace le fond d'émail par des verres de différentes couleurs posés sur la feuille d'or qui couvrait l'âme de la croix, et établit les chatons qui sertissent les pierreries sur ce fond de verre; les deux sortes de bijoux présentaient le même aspect : c'est toujours une matière transparente laissant voir le fond d'or de la pièce et recevant les chatons dont elle est enrichie.

L'abbaye de Saint-Denis possédait encore un autre bijou provenant de saint Éloi, c'était un vase en pierre dure de couleur verte, dont le saint orfévre avait fait la monture d'or enrichie de pierres fines, « incluso sancti Eligii opere constat ornatum, » dit Suger. Ce bel objet

(1) *Recherches sur la peinture en émail*, p. 12. Voyez aussi plus loin le chapitre II, § V.

avait été mis en gage par le roi Louis le Gros, et Suger l'avait racheté moyennant soixante marcs d'argent [1], ce qui était une somme énorme au douzième siècle. Voici la description qu'en donne Jacques Doublet [2] : « Une très exquise gondole de couleur verd de mer (ad » formam navis de lapide prasio, dit Suger), avec le » pied de même estoffe, garny d'or et la bordeure aussi » d'or, le tout enrichy de beaux saphirs, grenats, presme » d'émeraude, et de belles perles orientales au nombre » de septante. Cette pièce, autant rare et estimée qu'il » est possible par les orfeuvres, a été faite par la main » du glorieux saint Éloy. »

S'il fallait apprécier le talent de saint Éloi d'après ce que dit le moine anonyme de Saint-Denis et d'après la description qui nous est restée des deux pièces que possédait le trésor de Saint-Denis, on devrait penser que le saint artiste excellait plutôt dans la joaillerie que dans l'orfévrerie proprement dite; la façon dont il montait les pierres précieuses et la fine exécution de ses chatons attiraient surtout l'admiration des personnes qui avaient vu ses œuvres. Rien n'indique qu'il ait composé quelque grande pièce d'orfévrerie sculptée, comme savaient si bien les faire les orfévres gallo-romains. La décadence complète où l'art était arrivé au septième siècle en donne facilement l'explication, et si quelque grande pièce artistique, telle que le fauteuil de Dagobert, était alors exécutée, les artistes n'y parvenaient qu'en copiant, souvent d'une façon peu adroite, les monuments de

(1) SUGERII *De rebus in adm. sua gestis*, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. IV, p. 349.

(2) *Hist. de l'abb. de Saint-Denis*, liv. I, chap. XLVI, p. 344.

l'antiquité qui subsistaient sous leurs yeux. Il est certain, néanmoins, d'après saint Ouen, que saint Éloi avait fait en or et en argent les tombes de plusieurs saints [1].

Saint Éloi était devenu trésorier de Dagobert, et la faveur du roi le combla de dons dont il fit profiter les arts. Il avait obtenu de la faveur royale le domaine de Solemniac dans le canton de Limoges. Il y fit construire un monastère (631) où il réunit des moines habiles dans tous les arts; « habentur ibi et artifices plurimi, dit saint Ouen, diversarum artium periti [2]. » Thillo, l'élève de saint Éloi, en fut le second abbé, et sous ce maître habile le monastère de Solemniac (ou Solignac) exécuta pour les églises une quantité considérable de beaux ouvrages d'or et d'argent.

Après la mort de Dagobert (638), saint Éloi ne voulut plus servir que Dieu et les saints. Dans la troisième année du règne de Chlodowig II, fils de Dagobert, il fut sacré évêque de Noyon et de Tournay, en même temps que son ami saint Ouen montait sur le siége épiscopal de Rouen [3]. Il continua cependant à s'occuper de travaux d'orfévrerie. Ayant découvert, non loin de la ville de Vermande (aujourd'hui Saint-Quentin), le corps de saint Quentin, il le fit envelopper dans une pièce d'étoffe de soie et le déposa en avant de l'autel de l'église; ensuite il fabriqua au-dessus de la sépulture du saint une tombe d'or et d'argent enrichie de pierres précieuses; « tombam denique ex auro argentoque et gemmis miro opere desuper fabricavit [4]. »

(1) Audoenus, *Vita S. Eligii*, lib. I, cap. xxxii; lib. II, cap. vi.
(2) *Idem*, lib. I, cap. xv.
(3) *Idem*, lib. II, cap. ii.
(4) *Idem*, lib. II, cap. vi.

Saint Éloi mourut en 663; il fut enterré dans l'église du monastère de Saint-Loup, hors des murs de Soissons, comme il l'avait désiré. La reine Bathilde lui fit élever un tombeau enrichi d'or et d'argent [1].

Sigebert et Chlodowig, deux jeunes enfants, succédèrent au puissant Dagobert, et commencèrent cette longue série de rois fainéants qui pendant un siècle passèrent en silence sur le trône. Durant cette triste période de notre histoire, qui vit les Arabes s'avancer jusqu'à Sens et le pays s'épuiser dans des guerres civiles et étrangères, l'art tomba au dernier degré d'avilissement, et les arts industriels furent à peu près abandonnés. L'histoire de ce temps nous révèle souvent le pillage et la dispersion de riches trésors [2], mais nous ne trouvons plus que bien rarement [3] la mention de l'exécution de pièces d'orfévrerie. Au milieu des débats sanglants et désordonnés qui signalèrent la lutte des grands seigneurs contre le pouvoir royal, lorsque les maires du palais, les ducs, les comtes et les leudes puissants cherchaient à dépouiller à leur gré quiconque excitait leur avidité, que pouvaient devenir ces arts, qui ont besoin de la paix et de la prospérité? L'orfévrerie dut être délaissée dans l'empire des rois francs.

Nous avons déjà démontré combien les rois goths d'Espagne, au cinquième siècle et au sixième, étaient amateurs de l'art de l'orfévrerie; ceux qui régnaient au

(1) *Gallia christ.*, t. II, p. 812.

(2) *Vita S. Leodegarii*, § IX, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. I, p. 606.

(3) *Chronicon Fontanellense*, cap. VII et VIII. — *Gesta abb. Trudonensium*, lib. I, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. III, p. 203 et 205, et t. VII, p. 349.

septième siècle avaient hérité du goût de leurs ancêtres : c'est ce que vient démontrer le trésor de Guarrazar, dont nous parlerons plus loin.

III.

Monuments subsistants de l'orfévrerie de l'époque mérovingienne. L'épée et les bijoux de Childéric.

Maintenant que nous avons tracé l'historique de l'art de l'orfévrerie durant l'époque mérovingienne, arrivons à l'examen des monuments qui proviennent de ces temps reculés.

Mais avant tout, faisons remarquer que presque tous ces monuments ont été recueillis dans des tombeaux qui remontaient au cinquième, au sixième ou au septième siècle. C'était, en effet, un usage généralement adopté chez les peuples barbares qui envahirent l'Italie et les provinces occidentales de l'empire romain, d'enterrer les morts de haute condition tout habillés, et avec les armes, les bijoux et les objets de prédilection qui leur avaient appartenu. Tacite, en décrivant les mœurs des Germains, nous avait appris que chacun d'eux emportait avec soi ses armes dans la tombe ; les découvertes de tombeaux qui remontent à l'époque mérovingienne nous prouvent que les anciens peuples d'origine germanique avaient conservé cet usage, puisqu'elles mettent au jour des armes, des bijoux, des poteries et des verreries qui avaient été enfouis avec le corps. Mais, en général, les archéologues qui ont fait ou qui ont constaté ces découvertes se sont laissé entraîner à considérer tous les objets réunis dans un tombeau comme appartenant à l'industrie des peuples envahisseurs, ou tout au moins à l'industrie du pays

où avait été trouvé le tombeau découvert. Il faut bien faire attention, cependant, que les chefs francs, saxons ou goths, qui envahirent les Gaules, l'Angleterre et l'Espagne, pillèrent les pays dont ils firent la conquête, et devinrent possesseurs d'objets précieux qui provenaient soit de l'antiquité, soit de l'industrie de ces différents pays au moment de l'invasion, et qu'ils recueillirent également dans ce pillage général des objets d'origine étrangère. Il ne faut pas oublier non plus qu'une fois maîtres des pays envahis, les Barbares utilisèrent à leur profit le talent des artistes industriels devenus leurs sujets, et qu'ils reçurent des souverains étrangers, et notamment de la cour de Constantinople, des présents qui, comme les autres objets, les suivirent dans leurs tombeaux. Nous croyons donc que la trouvaille de telle ou telle pièce d'orfévrerie dans une tombe dont la date est établie tout au moins d'une manière approximative, ne peut prouver qu'une chose, c'est que cette pièce n'est pas postérieure à l'époque où a été creusée la tombe découverte; il n'en faut pas moins chercher à quelle époque elle appartient, et quelle en est la provenance.

Des objets trouvés dans les tombeaux de l'époque mérovingienne il faut donc faire quatre parts : ceux qui proviennent de l'antiquité, ceux qui appartiennent à l'industrie barbare, ceux qui sont le produit des artistes aborigènes, et enfin ceux qui seraient dus à l'importation étrangère. Le style, les procédés d'exécution, diverses circonstances, doivent servir à ne pas confondre les bijoux de ces diverses catégories, souvent mêlés ensemble dans les tombes au cinquième, au sixième

et au septième siècle. Nous ne pouvons en donner dans nos planches qu'un très-petit nombre de spécimens, mais ils suffiront cependant pour édifier nos lecteurs.

Les plus anciens bijoux de l'époque mérovingienne parvenus jusqu'à nous sont ceux qui ont été trouvés dans le tombeau de Childéric († 481), roi des Francs. La ville de Tournai (Belgique) possède une église sous l'invocation de saint Brice. Cette église était entourée d'habitations ecclésiastiques où logeaient les prêtres attachés à la paroisse ; l'une d'elles servait en même temps d'hospice pour les pauvres du quartier. En 1653, comme l'édifice tombait en ruine, le curé et le conseil de fabrique en décidèrent la reconstruction. Un ouvrier maçon, sourd et muet de naissance, était occupé à fouiller la terre, afin d'asseoir les fondements de la construction projetée ; il était arrivé au tuf naturel, à une profondeur de huit pieds environ, lorsqu'un coup de pioche fit briller à ses yeux une masse de monnaies d'or. L'ouvrier courut avertir le voisinage avec des cris inarticulés ; le curé et deux marguilliers de la paroisse vinrent aussitôt. Les objets qui frappèrent les yeux de ces premiers témoins furent cent monnaies d'or des empereurs byzantins contemporains de Childéric, deux cents pièces d'argent appartenant presque toutes au Haut-Empire, une quantité de ferrements usés et corrodés par l'oxyde, des ossements humains, deux crânes, une épée avec sa poignée et les garnitures du fourreau, un bracelet, une fibule, une tête de bœuf, environ trois cents abeilles, des agrafes, des boucles et des filaments, le tout d'or. L'épée et plusieurs des autres pièces étaient rehaussées de verroteries rouges et de pierres fines. On trouva

également, au même instant, deux anneaux d'or, dont l'un, du plus grand intérêt, portait, avec un buste d'homme chevelu tenant une lance de la main droite, cette inscription : CHILDERICI REGIS, qui révélait le nom du souverain dont les restes étaient mis au jour après tant de siècles (1). Ces premières pièces furent ramassées par le clergé de Saint-Brice; mais le bruit de la découverte s'étant répandu par toute la ville, le peuple accourut en foule. Plusieurs objets furent brisés au milieu de ce désordre, et chacun s'empara de ce qu'il trouva sous ses pieds.

Il n'entre pas dans notre sujet de donner un historique plus étendu de cette précieuse découverte; on en trouvera tous les détails dans un excellent ouvrage de M. l'abbé Cochet (2). Il suffira à nos lecteurs de savoir que sur les réclamations de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas pour Philippe IV, et par suite des démarches de ses agents, et notamment de Chifflet, chanoine de Saint-Brice, l'un des témoins de la découverte, ce prince devint propriétaire des pièces les plus curieuses de ce trésor, et les fit remettre à son médecin, Jacques Chifflet, en le chargeant d'en faire un examen scientifique. Ce savant homme fit une

(1) Cet anneau a été volé à la Bibliothèque impériale en 1831, et, jusque dans ces derniers temps, on n'en possédait que des gravures qui inspiraient peu de confiance, et une empreinte en plâtre fort usée; mais M. Dauban, employé au cabinet des médailles, en examinant les manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève, a trouvé une empreinte en cire du sceau de Childéric dans un manuscrit du P. DU MOLINET, l'*Histoire de sainte Geneviève*. Cette empreinte a été reproduite par M. COCHET, *Le Tombeau de Childéric*, p. 369, et par M. PEIGNÉ DELACOURT, *Recherches sur la bataille d'Attila*, pl. IV.

(2) *Le Tombeau de Childéric Ier*; Paris, 1859.

enquête minutieuse de tout ce qui s'était passé lors de la découverte du tombeau, et conserva jusqu'en 1655 toutes les pièces à lui remises par l'archiduc et toutes celles que son neveu le chanoine put se procurer en les rachetant de ceux qui les possédaient. Il fit paraître alors, sous le titre de *Anastasis Childerici, Résurrection de Childéric,* une description accompagnée de dissertations et de planches. Beaucoup de pièces cependant avaient échappé à l'archiduc et étaient restées soit dans les mains des chanoines, soit chez des amateurs qui ne voulurent pas s'en dessaisir. Parmi les objets qui vinrent en la possession de ce prince, il faut signaler surtout la bague sigillaire; la poignée et la garde de l'épée (la lame était tombée en morceaux au premier contact); les garnitures du fourreau; les ornements du ceinturon; un second anneau d'or uni; les montures d'or d'un coffret; le bracelet; divers boutons, boucles et ornements; vingt-sept abeilles et une tête de bœuf, toutes ces pièces en or. Plusieurs étaient ornées de verroteries et de grenats. Aux bijoux, il faut ajouter sept pièces d'or de l'empereur Marcien († 457), cinquante-sept de Léon († 474), quatorze de Zénon, son successeur, une de Basilisque († 477).

Après la mort de l'archiduc Léopold (1662), le trésor provenant du tombeau de Childéric passa à son neveu Léopold Ier, empereur d'Allemagne. Mais en 1664, par suite des négociations de Philippe de Schönborn, archevêque de Mayence, l'empereur en fit présent à Louis XIV, qui le fit déposer au Louvre. Après avoir été portés à Versailles, les bijoux de Childéric furent réunis aux collections de la Bibliothèque royale de Paris, en conséquence d'une décision de Louis XV, du 27 mars 1720.

Pendant la nuit du 5 au 6 octobre 1831, des voleurs s'introduisirent dans le cabinet des médailles à la Bibliothèque, et firent main basse sur toutes les pièces d'or qu'ils purent rencontrer. Le trésor sépulcral de Childéric ne fut pas épargné; mais poursuivis par la police, les voleurs n'eurent pas le temps de fondre tout leur butin, et ils en jetèrent une partie dans la Seine. Les objets de ce trésor que possède aujourd'hui le Musée du Louvre furent retrouvés sous une des arches du pont Marie.

La pièce la plus importante est certainement l'épée du roi franc, ou pour mieux dire la poignée de cette épée et les garnitures du fourreau, car la lame était tombée en morceaux, comme nous l'avons dit, et le fourreau avait été détruit par le temps; la lame actuelle et son fourreau de velours sont de fabrication moderne et n'ont été restitués que pour donner à la pièce la longueur et la forme qu'elle devait avoir.

Nous présentons à nos lecteurs, dans la planche XXIX de notre Album : 1° un ensemble de l'épée dans son état actuel, réduit aux deux cinquièmes de l'exécution; 2° et de la grandeur de l'exécution, la poignée de l'épée avec la chape du fourreau, l'anneau qui en décore le centre, et le dessous de la pièce qui en termine l'ornementation. Nos lecteurs pourront, à l'aide de cette planche, comprendre parfaitement la description que nous devons faire de cette épée et apprécier la dissertation dont nous la ferons suivre [1].

[1] Nous avions communiqué cette planche, faite depuis plusieurs années, à M. Peigné-Delacourt, qui a reproduit nos deux figures dans la planche III de ses *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila*; Paris, 1860.

Ce qui reste aujourd'hui de l'épée de Childéric consiste dans la poignée, qui a perdu son pommeau, mais conservé sa garde, et dans la garniture à peu près complète du fourreau, qui comprend une chape de deux centimètres environ de large, s'étendant sur le dos du fourreau dans une longueur de douze centimètres environ, un anneau central qui le contourne et un bout qui se termine par une surface plane, épousant la forme ovoïde du fourreau. Ce bout a perdu la partie en surélévation qui garnissait le dos du fourreau sur une longueur égale à celle que couvre la chape.

Le travail de la garde de l'épée et de la garniture du fourreau se compose d'un cloisonnage d'or d'un demi-millimètre environ d'épaisseur, disposé à la pince, suivant les caprices du dessin de l'ornementation. Les battes ou lames d'or de ce cloisonnage, soudées sur le fond, sont établies dans une caisse ou enveloppe d'or (déterminant le contour de chacune des pièces), dont les parois ont environ quatre millimètres de hauteur. Au fond de chaque compartiment du cloisonnage, l'orfévre a d'abord introduit une feuille très-mince de paillon d'or guilloché ou quadrillé, soit au laminoir, soit par l'estampage. Cette petite feuille se relève d'un millimètre environ contre la paroi des cloisons d'or. Le paillon d'or ainsi posé, des morceaux de verre rouge purpurin translucide ont été taillés exactement dans la forme des dessins tracés par le cloisonnage, et enfoncés ensuite dans les interstices des cloisons, où ils sont retenus par un très-léger rabattu de la batte d'or, rabattu que l'on a obtenu par la pression du brunissoir ou de tout autre instrument de même nature.

Le cordonnet granulé qui enrichit ordinairement la bordure des bijoux grecs est représenté sur la chape et sur le bout du fourreau par une rangée de très-petits grenats en grain, enchâssés comme des perles dans des trous pratiqués à cet effet sur le listel d'or qui encadre le cloisonnage.

L'anneau est décoré d'une bordure composée en haut de petits cercles, et en bas de demi-cercles; cette bordure renferme un quatrefeuille au centre, et de chaque côté du quatrefeuille, trois figures formées d'un carré, dont les quatre faces sont surmontées d'un demi-cercle. Cette ornementation, composée de cloisons d'or dressées également à la pince, est remplie de plaques de verre découpées dans la forme des dessins du cloisonnage.

L'extrémité du fourreau se termine carrément. Le champ plat, et de forme ovoïde, qui remplit le dessous, mérite d'être signalé. De petits carrés de verre rouge purpurin formant bordure, en suivent les contours. L'intérieur de l'ovoïde est divisé, par un cloisonnage d'or, en plusieurs compartiments. Le centre présentait deux cavités à remplir. Un verre purpurin, offrant la figure régulière d'une amphore, occupe celle du milieu; quant à l'autre, qui encadre cette figure et la sépare de la bordure, elle contient une cornaline blanche d'une seule pièce qui a été non-seulement taillée et polie, mais encore évidée, de manière à former une sorte d'anneau ovoïde qui pût en garnir entièrement la capacité.

Le Musée du Louvre possède en outre deux abeilles d'or aux ailes de verre rouge, ayant sous le ventre un

petit anneau métallique destiné à les fixer à une étoffe; la partie hémicirculaire d'une boucle d'or, un bouton, une petite pièce plate hémicirculaire, l'ardillon d'une boucle, le tout d'or et enrichi de verroteries rouges; enfin, un fragment de quatre centimètres de longueur sur quatorze millimètres de hauteur, terminé par une tête d'animal, et dont le cloisonnage d'or, rempli de verre rouge, est absolument semblable à celui de la poignée de l'épée et des ornements du fourreau (1).

Ce dernier fragment est du plus grand intérêt. En effet, la poignée, comme le montre notre planche XXIX, n'a plus aujourd'hui de pommeau; mais ce pommeau existait lors de la découverte du tombeau, en 1653, et Chifflet, dans la gravure qu'il a donnée de l'épée (2), la représente avec son pommeau. M. l'abbé Cochet, en rapprochant cette gravure du fragment que possède le Musée du Louvre, a établi que ce fragment était la moitié du pommeau qui aura été brisé, soit dans les nombreuses migrations du trésor de Childéric, soit plutôt lors du vol qui affligea le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale en 1831 (3).

Les abeilles, les boutons, les boucles exhumés du tombeau de Childéric ont une épaisseur de cinq à six millimètres. Le Musée du Louvre ne possède que peu de pièces, mais les gravures de Chifflet nous en

(1) Nous ne parlons ni de la hache d'armes, ni du fer de lance, ni de la boule de cristal, ni de la dent que possède encore le Louvre. Ces pièces ne se rattachent pas à notre sujet. On en trouvera la gravure dans la planche IV de l'ouvrage de M. Peigné-Delacourt, *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila*; Paris, 1860.

(2) *Anastasis Childerici I*; Antuerpiæ, 1655, p. 202.

(3) *Le tombeau de Childéric Ier*, p. 79 et suiv.

font connaître un grand nombre qui sont aujourd'hui perdues. La petite plaque inférieure de toutes ces pièces est ornée dans son contour extérieur d'un cordonnet granulé qui n'est pas formé par un filigrane, comme le dit M. Cochet [1], mais par la lime ou par un poinçon gravé, frappé au marteau.

Nous donnons dans notre planche XXX la reproduction du fragment du pommeau, de l'une des abeilles, du bouton, de la boucle et de l'ardillon possédés par le Musée du Louvre, et aussi, d'après Chifflet, celle de quelques autres pièces provenant du tombeau de Childéric.

Maintenant que nos lecteurs ont été mis à même de bien connaître l'épée et les bijoux du roi franc, recherchons la provenance de cette arme.

Nous avons déjà eu l'occasion de traiter cette question dans nos *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge* [2]. « On comprend facilement, disions-nous, que cette belle œuvre d'orfévrerie, dont tous les détails offrent une excessive délicatesse d'exécution, n'a pas été confectionnée dans les États d'un chef de tribu franc. La Gaule romaine, d'ailleurs bouleversée pendant tout le cours du cinquième siècle par les invasions de tant de peuples divers, ne devait pas avoir conservé d'ouvriers assez experts pour un pareil travail. Qu'on réfléchisse, en effet, que cette cornaline blanche qui décore le dessous du fourreau est une pierre très-dure qui demandait, pour être élaborée, la main d'un lapidaire consommé dans la pratique de tous les pro-

(1) *Le tombeau de Childéric Ier*, p. 184.
(2) Paris, 1856, p. 98.

cédés de la taille des pierres fines. On a voulu comparer le travail de cette épée à celui de quelques fibules et autres bijoux gallo-romains ; il n'y a pourtant pas d'assimilation possible, on ne trouve pas là ces cloisons d'or si déliées, contournées à la pince, qui tracent l'ornementation capricieuse du dessin, et qui dénotent un procédé essentiellement oriental remontant à l'antiquité. En effet, les émaux égyptiens sont cloisonnés ; c'est encore par des dispositions analogues de l'or que sont retenus ces lapis, ces verroteries et ces pâtes colorées des beaux bijoux égyptiens, dans lesquels on a cherché évidemment à imiter les émaux cloisonnés ; tous les émaux anciens, sans exception, qui viennent de l'Inde, de la Chine et de la Perse, sont exécutés par ce procédé du cloisonnage. Il est donc évident que l'Orient revendique la mise en œuvre de ce mode de fabrication, qui consiste à rendre le tracé de l'ornementation dans les bijoux avec de minces bandelettes de métal posées sur champ, et dans les interstices desquelles on introduit, soit des émaux par la fusion, soit des pâtes diverses, des verres ou des pierres taillées. L'ornementation de l'épée de Childéric étant traitée de cette façon, doit donc provenir de l'Orient, et ce qui pourrait n'être qu'une présomption devient presque une certitude, si l'on remarque qu'à côté de cette arme se trouvaient cent monnaies ou médailles d'or à l'effigie des empereurs d'Orient contemporains de Childéric. Il y a donc tout lieu de croire que c'est à Constantinople qu'elle aura été fabriquée, car l'Italie ne pouvait produire à cette époque une pièce travaillée avec tant d'art. Durant le cinquième siècle, cette contrée n'avait pas été moins

éprouvée que la Gaule, et les arts s'y étaient ressentis cruellement de tous les désastres qui entraînèrent la chute de l'empire d'Occident : les artistes italiens s'étaient réfugiés à Constantinople, devenue la ville par excellence pour la culture des arts et le développement de l'industrie de luxe. »

Notre opinion a trouvé un contradicteur habile dans M. l'abbé Cochet, qui a étudié tout particulièrement les monuments trouvés dans des tombeaux présumés de l'époque mérovingienne, et qui a publié d'excellents travaux sur ses recherches [1].

« Ce n'est pas par des textes que je combattrai » M. Labarte, dit M. l'abbé Cochet, l'état des arts dans » la Gaule du cinquième siècle ne m'est pas parfaitement » révélé par l'histoire, il est mieux connu par l'archéo- » logie; aussi, si je puis affirmer une chose qu'une » longue expérience m'a apprise touchant le Bas-Empire » et la période mérovingienne, c'est que les arts de la » joaillerie, de la bijouterie et de l'émaillerie étaient » encore pratiqués, et dans leur plus haute perfection, » en Gaule, en Bretagne et en Germanie.

» Pour preuve de ce que j'avance, je citerai le nombre » infini d'émaux et de bijoux sortis de la terre depuis » quelques années, comme pour rendre témoignage à » cette vérité, et recueillis avec tant d'abondance dans » les cimetières francs, saxons, burgundes ou allemands » de la France, de la Belgique, de la Suisse, de l'Alle- » magne et de l'Angleterre. Et afin de préciser davan-

(1) *La Normandie souterraine;* Paris, 1855; — *Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes;* Paris, 1857; — *Le tombeau de Childéric Ier ·* Paris, 1859.

» tage nos arguments, je citerai tout d'abord le fermoir » de bourse d'Envermeu (en Normandie), dont le faire et » la décoration concordent si bien avec l'épée de Chil- » déric; puis l'épée de Beauvais, le poisson symbolique » de Charnay (en Bourgogne), les bijoux de Pouan, près » Troyes, les fibules de Bourg-sur-Aisne, près Soissons, » et par dessus tout, la merveilleuse fibule de Faussett, » trouvée dans un village du Kent en 1771; la riche » tablette conservée à la Bibliothèque impériale, les » vases d'or trouvés à Gourdon. Je pourrais citer et » faire paraître ici, comme une nuée de témoins, cette » masse innombrable de broches, de fibules, de bou- » cles, d'agrafes, de fermoirs, de plaques et de déco- » rations de toutes sortes, exhumés, non des villes et » des tombeaux des rois, mais du sol de simples vil- » lages, et sortis de la tombe d'hommes plus inconnus » encore.

» Je demanderai maintenant à mes lecteurs, et à » M. Labarte lui-même, s'il est permis, s'il est raison- » nable même d'attribuer tous ces fermoirs de bourse, » ces gardes d'épées, ces boucles, ces fibules, ces bijoux » du Kent, de la Normandie, de la Picardie, de la » Champagne, de la Bourgogne, de l'Ile-de-France, de » la Suisse, de la Hesse, du Wurtemberg et de la Ba- » vière, à des artistes orientaux ou à des ateliers de » Byzance. Le commerce qui eût apporté ces trésors à » travers les guerres et les invasions de cette époque ne » serait-il pas aussi inexplicable, aussi incompréhensible » que des ateliers gallo-romains vivant à l'abri des tours » et des châteaux, dans l'enceinte murée de nos villes et » de nos cités? Je dirai encore à M. Labarte, contraint,

Childéric. Il faut dire en outre que les bijoux exposés à Manchester ne sont pas émaillés, mais décorés de verroteries rouges ou de grenats.

Nous sommes loin de prétendre qu'on ne pratiquait plus l'orfévrerie dans la Gaule au cinquième siècle : l'historique que nous avons tracé serait le démenti de cette assertion ; mais on a dû remarquer que les faits qui établissent que cet art n'avait pas été complétement anéanti, appartiennent tous aux dernières années de ce siècle, et si l'on veut faire attention à l'époque où Childéric régnait sur la tribu des Francs-Saliens (456 † 481), l'on reconnaitra que si l'art gallo-romain n'avait pas alors entièrement péri, il devait être tombé au dernier degré d'avilissement.

En 407, en effet, une nuée de Barbares passe le Rhin et vient fondre sur la Gaule. Worms, Reims, Amiens, Arras, Tournai, Strasbourg, Spire, toutes ces villes puissantes des Gallo-Romains succombent sous leurs coups. Bientôt les provinces d'outre-Loire sont envahies à leur tour. « Ni les places fortes entourées par l'eau des » fleuves, ni les châteaux situés sur des rochers abrupts, » n'échappaient à leurs furieux assauts ou à leurs strata- » gèmes perfides, disent les auteurs contemporains. La » ruine de la Gaule eût été moins complète si l'Océan » tout entier eût débordé sur les champs gaulois [1]. » Quelles sont donc ces tours, quels sont ces châteaux et ces cités murées, à l'abri desquels M. l'abbé Cochet veut faire travailler les orfévres gallo-romains?

(1) OROS. l. VII. — S. HIERONYMI, *Epist. ad Ageruchiam.* — *Carmen de Providentia* dans les historiens des Gaules, t. I, p. 777. — M. HENRI MARTIN, *Histoire de France;* Paris, 1855, p. 337.

Si la valeur du général de Valentinien, le célèbre Aétius, parvint à soumettre une partie de la Gaule à l'empereur (425), il ne put donner à ce pays aucune tranquillité ni le relever de ses ruines, au milieu des guerres incessantes contre les Visigoths, les Burgundes et les Francs, qui continuèrent à désoler le pays. En 440, les Francs firent une irruption terrible dans tout le nord, prirent, saccagèrent et brûlèrent Cologne, Mayence et Trèves. Cette ancienne capitale de la Gaule fut changée en un monceau de ruines. Peu de temps après, les Francs, encore sous la conduite de Chlodio (Clodion), sortant des forêts des Ardennes, apparurent au bord de l'Escaut et occupèrent Tournai ; de là, ils s'élancèrent sur Cambrai et massacrèrent tous les Gallo-Romains qu'ils y trouvèrent [1]. Aétius accourut, mit les Francs en déroute et les chassa de la contrée entre la Somme et le haut Escaut.

Mais bientôt après, une nouvelle invasion, celle d'Attila, vint affliger la Gaule (451) ; le roi des Huns, avec ses hordes de cavaliers, pénétra jusqu'à Troyes et Orléans, ravageant les pays qu'il parcourait. Si la bataille de Châlons délivra la Gaule de ces cruels Asiatiques, la mort du grand Aétius (454), assassiné peu de temps après de la propre main de l'empereur Valentinien, la replongea dans toutes les horreurs des invasions. Les Saliens se jetèrent sur la seconde Belgique, les Allemands pénétrèrent en Helvétie, et les pirates Saxons infestèrent les côtes de l'Armorique [2]. Peut-on croire qu'au milieu de pareilles convulsions, la

(1) Gregor. Turon. *Histor. Franc.*, lib. II, cap. ix.

(2) M. H. Martin, *Histoire de France*; Paris, 1855, t. I, p. 380.

Gaule ait conservé des ateliers d'orfévrerie où se seraient exécutés des objets d'art traités avec l'exquise délicatesse qui se fait voir dans le travail de l'épée de Childéric? C'est cependant dans ces circonstances (457) que ce prince succéda à son père Mérowig (Mérovée).

Au surplus, si un orfévre héritier des traditions gallo-romaines eût été chargé de fournir au roi des Francs-Saliens son épée de cérémonie, il aurait traité tout autrement cette pièce d'orfévrerie. Malgré la décadence complète de l'art, le style de l'antiquité romaine était encore en effet le seul qui fût suivi à cette époque dans toutes les anciennes provinces occidentales de l'empire romain. L'artiste gallo-romain aurait donc donné au pommeau de l'épée une forme orbiculaire ou ovoïde, et aurait décoré ce pommeau, ainsi que la garniture du fourreau, de têtes, de figures et d'ornements ciselés dans le style de l'antiquité; mais il n'aurait pas imaginé cette tête d'animal fantastique ni ce cloisonnage capricieux qui portent au contraire le cachet de la bijouterie orientale, et qu'on ne rencontre jamais dans les productions artistiques du Haut-Empire.

L'histoire, au reste, va nous apprendre d'où Childéric a dû obtenir l'épée et les principaux bijoux renfermés avec lui dans son tombeau : « Hildéric, dit Grégoire de » Tours, s'adonnant à une luxure effrénée, se prit à » abuser des filles des Francs, et ceux-ci indignés le » chassèrent du trône. Informé qu'on voulait l'assassi- » ner, il se retira en Thuringe, laissant chez les Francs » un homme dévoué à sa personne qui pût apaiser par

(1) Tels sont les pommeaux trouvés par Faussett et dont M. Cochet a donné la gravure : *Le tombeau de Childéric Ier*, p. 89.

» de douces paroles les esprits courroucés. Ils convinrent » d'un certain signe que celui-ci enverrait à Hildéric » quand il pourrait revenir dans sa patrie [1]. » Frédégaire, le continuateur de Grégoire de Tours, ajoute que Childéric, après un séjour en Thuringe chez le roi Basin, se retira à Constantinople, où il chercha à indisposer l'empereur contre Égidius, gouverneur de la Gaule romaine, que les Francs avaient choisi pour chef après la fuite du fils de Mérowig. C'est à Constantinople que l'ami de Childéric le fit prévenir (463) qu'il pouvait rentrer dans son pays. « Comblé des présents de l'empe- » reur Maurice, dit le chroniqueur, Childéric revint par » mer dans la Gaule [2]. » L'empereur d'Orient était encore alors le souverain nominal de tous les pays qui avaient composé le grand empire romain; c'est à lui que les opprimés avaient recours, et les chefs, quels qu'ils fussent, barbares ou romains, qui gouvernaient ces pays, faisaient un grand cas de l'investiture donnée par le successeur de Constantin. Bien que Grégoire de Tours n'ait pas parlé du voyage de Childéric à Constantinople, rien n'est plus vraisemblable. Ses intrigues avec la femme du roi Basin, constatées par l'histoire, doivent avoir été le motif de sa sortie de la Thuringe.

C'était, au surplus, un usage constant de la cour de Constantinople, que d'honorer de magnifiques présents

(1) *Histor. Francor.*, lib. II, cap. XII.

(2) « Multis muneribus a Mauritio Childericus ditatus evectu navali » revertitur in Gallias. » FREDEGARIUS, *Hist. franc. epit.*, ap. DUCHESNE, *Hist. franc. script.*, t. I, p. 727. Soit erreur de Frédégaire, soit faute du copiste, ce n'est pas Mauritio qu'il faut lire, mais Marciano. C'est l'empereur Marcien et non Maurice qui occupait alors le trône de Constantinople ; Maurice (582 † 602) n'a commencé à régner qu'un siècle après la mort de Childéric.

les princes et les ambassadeurs étrangers qui venaient visiter l'empereur; des pièces de monnaie d'or faisaient toujours partie de ces présents. L'empereur Constantin Porphyrogénète, dans son livre des *Cérémonies de la cour de Byzance*, qui n'a fait que constater les usages de la cour des empereurs depuis la fondation de Constantinople, nous fournit plusieurs exemples de celui que nous rappelons. Nous n'en citerons qu'un seul : La princesse russe Elga, après avoir été reçue par Constantin Porphyrogénète, fut admise à la table de l'impératrice. Après le repas, des friandises furent servies sur une petite table d'or, dans des assiettes d'or, et la princesse reçut en présent cinq cents pièces de monnaie, qui lui furent présentées dans un bassin d'or enrichi de pierres précieuses [1].

Childéric n'eût-il pas reçu son épée de cérémonie pendant son séjour à la cour de Constantinople, qu'elle aurait pu lui être envoyée de cette ville, soit en présent de la part de l'un des empereurs qui régnèrent de son temps, soit même par la voie commerciale. « Le grand » et saint empereur Constantin, dit encore Constantin » Porphyrogénète dans un autre de ses ouvrages, a dé- » fendu aux empereurs romains de contracter aucune » alliance par mariage avec aucune nation étrangère aux » mœurs et aux habitudes des Romains, mais surtout » avec celles qui n'auraient pas reçu le baptême, en » exceptant toutefois les Francs. Ce grand et saint em- » pereur Constantin fit exception en faveur de cette » seule nation parce qu'il avait pris naissance dans le

(1) CONSTANT. PORPHYR. IMP., *De cerimoniis aulæ Byz. libri duo*, lib. II, cap. XV; Bonnæ, p. 597.

» pays qu'elle habite. Des liens de parenté et de grandes » relations commerciales existaient, en effet, entre les » Francs et les Romains [1]. »

Les relations de la cour de Constantinople avec les chefs francs sont donc constatées, et sans nous étendre au delà de l'époque dont nous nous occupons, ne sait-on pas que l'empereur Anastase (491 † 518) avait envoyé au grand Chlodowig, fils de Childéric, le diplôme de consul avec un diadème orné de pierreries, et que le roi franc revêtit dans la basilique de Saint-Martin de Tours la tunique de pourpre et la chlamyde consulaire, et qu'il y ceignit le diadème envoyé par Anastase, en reconnaissant ainsi la suprématie nominale de l'empereur d'Orient [2]?

Ainsi le voyage de Childéric à Constantinople, de même que les relations politiques et commerciales de l'empereur d'Orient avec les Francs, justifient la possession par ce prince d'objets de provenance byzantine.

Plusieurs objets sortis de son tombeau accusent évidemment au surplus cette provenance.

Le fait de déposer des pièces de monnaie avec les morts n'est pas particulier à Childéric; cette coutume était générale chez les tribus de race teutonique à l'époque mérovingienne, et aussi chez les Romains de la décadence; mais dans la plupart des tombes on ne rencontre que quelques pièces de monnaie, rarement d'or, quelquefois d'argent, le plus souvent de bronze. Une opinion généralement accréditée veut que la mon-

(1) CONST. PORPHYR., *De admin. imperio,* cap. XIII; Bonnæ, p. 86.
(2) GREGOR. TUR. *Histor. Franc.*, lib. II, cap. XXXVIII, ap. DUCHESNE, t. I, p. 291.

naie placée dans les tombeaux antérieurs au triomphe du christianisme ait été destinée à payer à Caron le passage du Styx ; de là le nom de naulum, qu'on lui donne habituellement. Le paganisme ayant continué de subsister dans les campagnes de la Gaule, de la Bretagne et de la Germanie, durant le sixième et le septième siècle, un grand nombre d'antiquaires ont prétendu que l'usage païen du naulum s'était perpétué durant l'époque mérovingienne, même parmi les populations chrétiennes, qui auraient persisté, malgré leur conversion, dans une habitude enracinée, sans même y rattacher l'intention du paganisme. Cette opinion peut parfaitement expliquer la rencontre de quelques pièces de monnaie, mais ne saurait convenir à un dépôt monétaire de l'importance de celui qui fut trouvé dans le tombeau de Childéric, dépôt tout exceptionnel et sans analogue. M. Cochet, pour l'acquit de sa conscience, dit-il, émet cette opinion, que le dépôt de l'argent figurait le trésor royal dont le prince aurait emporté avec lui le symbole, et que la bourse remplie d'or aurait été placée dans le tombeau, par tradition païenne, pour satisfaire aux besoins du voyage et aux jouissances de l'autre vie. Mais bientôt le savant archéologue livre à ses lecteurs « cette hypothèse pour ce qu'elle vaut », et finit par conclure que l'on ignore la pensée des contemporains de Childéric quand ils enfouissaient ainsi des pièces de monnaie, et « qu'il est impossible aujourd'hui de pénétrer ce mystère » perdu dans la nuit des âges et enseveli dans la pous- » sière des siècles [1]. »

Ne peut-on pas penser cependant que ces médailles d'or

[1] *Le tombeau de Childéric*, p. 430.

ont suivi Childéric dans son tombeau parce que les ayant reçues des empereurs d'Orient, souverains de droit de toutes les provinces qui avaient composé le grand empire romain, elles étaient pour lui des objets de prédilection, et servaient à constater la reconnaissance par l'empereur de son titre de chef de la tribu des Francs-Saliens établie sur des terres qui avaient fait partie de l'empire?

Les monnaies d'or à l'effigie des empereurs de Constantinople ne sont pas d'ailleurs les seuls objets venus de l'Orient qui aient été trouvés dans son tombeau. « Le » roi Childéric, dit Chifflet, fut enseveli avec des vête- » ments tissus d'or; c'est ce que démontrent de nombreux » fils d'or mêlés à des fragments d'étoffe de soie et de » pourpre dont la couleur avait à peu près disparu [1]. » L'Europe à cette époque ne savait pas préparer ces précieux tissus de pourpre et de soie; le manteau n'avait donc pu venir que de l'Orient. Mais ce manteau de soie était parsemé d'abeilles d'or aux ailes de verre rouge : comment ne pas admettre que cette orfévrerie ait eu la même provenance que l'étoffe dont elle complétait l'ornementation?

Parmi les objets que renfermait le tombeau de Childéric se trouvait encore une pièce fort intéressante, qui malheureusement a disparu, mais que l'on connaît par la description et par la gravure que Chifflet en a données : c'était une fibule que Chifflet avait prise pour un style à écrire, mais à laquelle on a restitué son véritable nom. Cette fibule, de six centimètres environ de longueur, se composait d'une sorte d'étui hémicylindrique surmonté d'une partie ansée qui se terminait, à son extré-

(1) *Anastasis*, p. 94.

depuis, est entièrement étrangère au style de l'antiquité romaine, le seul qui régnait dans la Gaule à l'époque de Childéric. Elle appartient au contraire au style byzantin : on la rencontre sur un certain nombre de diptyques du quatrième, du cinquième et du sixième siècle; on la voit à Sainte-Sophie de Constantinople, exécutée soit en sculpture, soit en mosaïque [1]. La croix pattée, semée à profusion sur la fibule de Childéric, annonce bien la qualité de chrétien chez le donateur de la fibule; si elle avait été faite exprès pour Childéric et d'après ses ordres par un artiste gallo-romain, comme le veut M. Cochet, cet artiste, eût-il été chrétien, n'aurait pas osé prodiguer ce signe du christianisme sur un objet destiné à un prince païen. La répétition d'une croix pattée, qui est le caractère des croix byzantines, surtout au cinquième et au sixième siècle [2], ne peut être attribuée au hasard ou au caprice de l'artiste. Cette riche fibule devait avoir été donnée à Childéric, dit Ribaud de la Chapelle [3], par un empereur chrétien de Rome ou de Byzance. Nous allons plus loin, et nous disons que tout concourt à établir, jusqu'à présent, que le costume complet du roi franc, ainsi que sa riche épée, lui étaient venus de Constantinople.

La provenance étrangère de l'épée et des bijoux de Childéric doit se déduire encore, avons-nous dit, de la forme même de cette épée comparée aux épées franques,

(1) M. de Salzenberg, *Alt-Christliche Baud. von Const.*, pl. XVI, XVII, XXIV et XXVII.

(2) Voyez les diptyques de Clémentinus et d'Oreste, celui du Musée Barberini, et l'Ange du Musée britannique, reproduit dans notre planche IV.

(3) M. Cochet, *Le tombeau de Childéric*, p. 68 et suiv.

burgundes, allemandes et saxonnes de l'époque mérovingienne. Les laborieuses recherches de M. Cochet nous serviront de nouveau à établir cette proposition.

L'épée était l'arme d'élite des peuples de race germanique, et particulièrement des Francs; elle était l'arme de la cavalerie, et par conséquent celle des chefs et des rois, qui ne combattaient qu'à cheval. Un assez grand nombre d'épées franques, burgundes, saxonnes et allemandes ont été trouvées par M. Cochet et par des archéologues belges, anglais et allemands. Voici, en résumé, ce que leurs recherches ont appris sur la forme de ces épées : les lames étaient de fer, à pointe aiguë, tranchantes des deux côtés, et longues de quatre-vingts à quatre-vingt-dix centimètres [1]; le pommeau était ordinairement triangulaire [2]; le fourreau, d'une grande simplicité, ne comportait guère que des tringles de cuivre garnissant l'entrée et le bas; le bout offrait une forme ovoïde allongée. Ainsi l'épée trouvée par M. Cochet dans le cimetière franc d'Envermeu avait près de quatre-vingt-dix centimètres au total, et la lame soixante-dix-huit centimètres. Les épées exhumées à Ferebersviller (Moselle) avaient de quatre-vingts à quatre-vingt-dix centimètres de longueur; celles qu'on a recueillies en Belgique et en Allemagne ne sont pas moins longues; toutes sont pointues, et le bout des fourreaux, épousant naturellement la forme de la pointe, est allongé.

(1) M. Cochet, *Le tombeau de Childéric*, p. 83.

(2) *Idem*, p. 105 et suiv. Nous n'avons cité que M. l'abbé Cochet, parce que dans son ouvrage, *Le tombeau de Childéric*, il a résumé toutes les découvertes faites par les archéologues des divers pays. On peut consulter le Mémoire de M. Baudot, *Sur les sépultures des Barbares*, p. 22.

L'épée de Childéric ne présentait rien de semblable, ni pour la longueur ni pour la forme de la lame et du fourreau. « Parmi les armes de Childéric qui ne périrent » pas en totalité, dit Chifflet, fut le glaive royal enseveli » avec lui, long de deux pieds et demi environ. La lame » en était seulement affilée, mais n'était pas terminée en » pointe pour frapper d'estoc, non acuminata in cus- » pidem, qua punctim feriret. La courte lame d'acier, » lamella chalybea, tomba en morceaux; il ne resta rien » que l'or et les pierreries qui ornaient le fourreau et la » poignée (1). »

Chifflet habitait Anvers; c'est dans cette ville qu'il publiait son livre sur le tombeau de Childéric; or, le pied d'Anvers est de deux cent quatre-vingt-cinq millimètres, la longueur totale de l'épée ne dépassait donc pas soixante et onze centimètres. Si l'on retranche de ce total treize centimètres pour la poignée et trois centimètres pour le bout du fourreau, il ne reste plus que cinquante-cinq centimètres pour la lame, qui était loin d'atteindre, comme on le voit, les quatre-vingts ou quatre-vingt-dix centimètres des épées franques et allemandes. Les épées des Barbares étaient longues et pointues, celle de Childéric était courte et ne pouvait piquer, ainsi que l'indique son fourreau qui se termine carrément. Cette forme de fourreau ne s'est jamais rencontrée dans les épées des Barbares. L'épée de Childéric est semblable à celle que porte Aétius dans le diptyque de Monza fait à Constantinople (2); partant de la ceinture,

(1) *Anastasis Childerici*, p. 199.

(2) Voyez à la SCULPTURE, chap. I, § II, p. 20, et la planche II de notre Album.

elle ne dépassait pas le genou; Chifflet la comparait, pour la forme, aux courtes épées des Romains sculptées sur la colonne Trajane.

De toutes les épées qui sont sorties des tombeaux mérovingiens, la seule où l'on rencontre une ornementation analogue à celle de l'épée de Childéric fut trouvée à Rue-Saint-Pierre, près de Beauvais; on la conserve dans le Musée de cette ville. Cette épée ne peut entrer en comparaison, pour la beauté, avec celle de Childéric, mais enfin on y trouve un ornement traité de la même manière : c'est une petite bande d'or de sept centimètres de longueur, divisée en plusieurs compartiments, dans le sens de la hauteur, par de légères cloisons d'or dont plusieurs sont ondulées et contournées à la pince, et qui porte au centre un quatrefeuille. Toutes les cloisons sont remplies par des verres rouges découpés. Il est à croire, dit M. Danjou, « que cette » pièce ornait la partie supérieure du fourreau ou le » bas de la poignée de l'épée [1]. » Eh bien, l'épée de Rue-Saint-Pierre, à laquelle cet ornement donnerait la même origine qu'à l'épée de Childéric, ne présente pas plus que celle-ci le caractère des épées franques, et se rapproche des épées de style romain. « Règle générale » pour nous, dit M. Cochet, toutes les épées (franques) » que nous avons trouvées dans la Seine-Inférieure » avaient une poignée en bois et n'avaient que cela. » Cette règle fut aussi celle des épées trouvées en Lor» raine, en Bourgogne, dans le Beauvaisis, en Picardie, » en Champagne.... La seule exception que nous puis-

(1) *Notes sur quelques antiquités mérovingiennes conservées au Musée de Beauvais.*

» sions citer pour la France provient de l'épée qui fut » trouvée à Rue-Saint-Pierre, près Beauvais [1]. Auprès » de la poignée se trouvaient deux feuilles d'or très-pur » et très-mince portant encore les traces visibles des » lignes parallèles imprimées en creux sur le métal [2]. » Ces feuilles d'or avaient dû garnir la poignée. Quant au fourreau, s'il ne se termine pas carrément comme celui de l'épée de Childéric, il est à peu près aussi large en bas qu'en haut, les angles du bout ont été seulement abattus. La lame était brisée, et les morceaux ne paraissent pas se rapporter l'un à l'autre, en sorte qu'il est difficile d'en assigner la longueur exacte; mais à en juger par le dessin qu'a donné M. Cochet d'une réduction au cinquième de cette épée, la lame n'aurait pas eu beaucoup plus de trente centimètres. Par sa forme comme par son ornementation, l'épée de Rue-Saint-Pierre paraît donc étrangère à l'industrie gallo-franque.

Il nous reste maintenant à démontrer que le travail d'orfévrerie qui enrichit l'épée de Childéric ne saurait être comparé à celui des nombreux bijoux trouvés dans les tombes du cinquième, du sixième et du septième siècle, dont M. l'abbé Cochet a présenté l'étalage. Sur ce point nous ne discuterons qu'avec les pièces, et nous engageons nos lecteurs à nous suivre avec nos planches sous les yeux.

Mais avant de signaler les différences qui séparent le travail de l'épée de Childéric du travail des bijoux de l'époque mérovingienne, nous devons faire connaître ces

(1) *Le tombeau de Childéric*, p. 91.

(2) M. Danjou, *Notes sur quelques antiquités mérovingiennes du Musée de Beauvais.*

bijoux. Ils sont, comme nous l'avons déjà dit, de deux sortes : ceux des Barbares et ceux des orfévres aborigènes, successeurs des artistes gallo-romains. On les distingue parfaitement au premier aspect : les premiers ont quelque chose de rude et de primitif; ils appartiennent évidemment à une industrie importée de la Germanie par les barbares qui avaient envahi les provinces de l'empire romain. Les bijoux de cette sorte qui se rencontrent le plus fréquemment sont les fibules, et différentes plaques et agrafes qui devaient décorer le ceinturon ou le baudrier destiné à porter le glaive. Les fibules des Barbares sont ordinairement de forme allongée; la partie supérieure s'élargit et présente soit une petite plaque carrée, soit un segment de cercle d'où partent quatre ou cinq rayons. La tige, plus ou moins large, est courbée pour laisser place à l'étoffe du vêtement qu'elle attachait. Les petits appendices et le crochet qui retiennent l'épingle, placés à la partie postérieure, ne sont pas rapportés; on n'y trouve ni travail de soudure ni filigrane, tout est fondu d'une seule pièce. La surface est décorée des ornements les plus simples, tels que méandres, zigzags et lignes ponctuées, croisées et contournées, ornements qui sont obtenus soit par la fonte, soit par une gravure grossière en intaille. Ces fibules sont encore parfois décorées de pierreries, et plus souvent de verroteries retenues non par une sertissure rapportée et soudée sur le fond, mais par le rabattu du métal soulevé, ou seulement par un mastic. On rencontre encore des fibules plus petites reproduisant, dans la forme la plus grossière, des oiseaux, des chevaux, des animaux fantastiques; presque tous ont

l'œil formé d'une pierre rouge [1]. On a encore trouvé des épingles destinées à retenir les cheveux, qui appartiennent à l'industrie barbare, et qui sont traitées dans le même style.

Les Francs, les Burgundes et les Germains étaient essentiellement guerriers et attachaient une grande importance à la beauté de leurs armes; aussi a-t-on recueilli en fouillant les tombeaux de l'époque mérovingienne une foule d'objets, boucles, agrafes, plaques et ornements divers, qui avaient dû évidemment servir à la décoration de l'équipement des hommes, et aussi à embellir le harnachement des chevaux.

Ces objets, en argent, en fer ou en bronze, ont été trouvés, à peu près semblables pour la forme, en Normandie, en Picardie, en Bourgogne, en Suisse, en Belgique, dans le grand-duché de Luxembourg, dans tous les pays enfin que les Barbares ont occupés après la grande invasion du commencement du cinquième siècle [2].

Les pièces en fer étaient ordinairement recouvertes d'une feuille d'argent très-mince plaquée sur le fer, et décorées de brisures, d'entrelacs, de chevrons, de rubans contournés et de lignes ponctuées. Ces ornements rudimentaires étaient obtenus par l'enlèvement de l'argent à l'aide d'une pointe ou d'un outil tranchant. Les parties enlevées ayant noirci, le travail a pris l'aspect de la niellure; mais il ne faut pas confondre ce genre de travail ni avec la niellure ni avec la damasquinure, qui auraient nécessité la gravure préalable du fer.

(1) M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des Barbares;* Dijon, 1860.

(2) *Idem*, p. 29. — M. Cochet, *La Normandie souterraine*, p. 247 et suiv.

Les objets en bronze sont moins ordinaires : ils sont décorés de bossettes, ou têtes de clous hémisphériques, qui n'étaient souvent retenues que par un mastic dans un trou pratiqué sur la pièce pour les recevoir. Quelques-uns sont ornés de verres ou de pierreries incrustés dans le métal et fixés soit par un mastic, soit par un léger rabattu du métal. Plusieurs sont étamés. Quelques boucles de bronze présentent des ornements et même des figures découpés à jour par le travail de la fonte. Les ornements ne sont pas absolument sans goût, mais les figures d'hommes et d'animaux manquent de toute proportion, et leur incorrection témoigne assez que leurs auteurs n'avaient aucun principe des arts du dessin; l'exécution est toujours très-grossière [1].

Notre planche XXXI, n[os] 2 à 6, donne la reproduction de deux fibules, d'une épingle à cheveux, et de deux fragments appartenant à l'industrie des Barbares. Nous avons choisi ces objets parmi les plus beaux qu'on ait rencontrés, au dire de MM. Cochet et Baudot, savants explorateurs des tombeaux mérovingiens.

Il y a lieu de croire que longtemps après leur établissement dans les Gaules les Barbares persistèrent à conserver les formes rudes et sauvages, pour ainsi dire, des différentes pièces décoratives de l'équipement militaire qu'ils tenaient de leurs ancêtres; car on trouve quelques pièces qui, tout en reproduisant des formes grossières, sont décorées d'une fine damasquinure d'or et d'argent offrant des entrelacs du même style que ceux des lettres

[1] M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des Barbares*, p. 36 et planches. — M. Cochet, *La Normandie souterraine*, p. 19, 41 et 249, pl. VII.

ornées des manuscrits du huitième et du neuvième siècle [1]. Ces pièces, qui ont dû être faites par des ouvriers gallo-romains, sont rares, et nous pensons qu'elles remontent aux derniers temps de l'époque mérovingienne, et peut-être même au neuvième siècle.

Les bijoux qui proviennent des orfévres gallo-francs, successeurs des gallo-romains, n'ont rien de commun avec ceux des Barbares; ils sont traités avec un certain goût, ils témoignent d'une certaine élégance, et l'on y reconnaît facilement que ces artistes avaient conservé quelques traditions de l'antiquité : les formes se rattachent aux formes romaines.

On les rencontre en or, en argent et en bronze. La décoration la plus ordinaire de ces bijoux est le filigrane, qui est formé soit d'un seul fil obtenu à la filière et tordu ensuite plus ou moins, de manière à produire l'effet d'une spirale, soit, mais plus rarement, de deux fils ronds tordus ensemble. Le filigrane, qui présente des dispositions très-variées, est retenu sur le fond des bijoux par une soudure habilement pratiquée [2]. Les dispositions funiformes du filigrane sont constantes à l'époque mérovingienne [3]. Les bijoux de cette époque sont encore décorés de pâtes de verre opaque de différentes couleurs, ou de tables de verre rouge translucide découpées à froid. M. Baudot assure que parmi les bijoux mérovingiens de sa collection il en existe qui sont enrichis non de plaques de verre rouge, mais de véritables gre-

(1) M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des Barbares;* appendice, planche supplémentaire.

(2) *Idem*, p. 40 et 45.

(3) M. Cochet, *Sépultures gaul., rom.*, p. 137 et 180.

nats de Syrie taillés en table, coupés à la meule et polis sur les deux faces; il faut admettre alors que ces pierres (grenats ou toutes autres pierres rouges) avaient été apportées par la voie du commerce, car l'art de tailler les pierres précieuses était absolument perdu dans les Gaules à l'époque mérovingienne. Au-dessous de ces tables de verre ou de pierre rouge on rencontre quelquefois un paillon d'argent doré et gaufré, à quadrille ou à raies régulières. Les pâtes ou les tables de verre ne sont parfois retenues que par un mastic, mais le plus souvent elles sont serties dans des chatons pleins, soudés sur le fond et rabattus [1]. On trouve aussi sur les bijoux mérovingiens quelques parties d'ornementation, comme des croix et des bossettes, exécutées au repoussé [2]. On y voit enfin quelquefois des camées antiques sertis comme les pâtes de verre [3], mais le caractère de ces pierres gravées ne permet pas de les attribuer à l'époque mérovingienne; aucune pierre gravée n'a été rencontrée qui ait porté le cachet de cette époque.

Les bijoux que l'on trouve le plus fréquemment sont les fibules, qui étaient le principal ornement des Gallo-Francs : le pauvre comme le riche s'en servait pour attacher ses vêtements. Les riches fibules qui appartiennent à l'orfévrerie sont ordinairement de forme circulaire et d'un diamètre de deux à six centimètres; leur épaisseur varie de deux à neuf millimètres. Elles sont ordinairement composées de deux plaques de métal; la

(1) M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des Barbares*, p. 40.
(2) *Idem*, p. 45.
(3) *Idem*, pl. XII, 1.

plaque supérieure, d'or ou d'argent, est chargée d'ornements ; la plaque de dessous est d'un métal moins précieux que la plaque supérieure, et porte l'épingle mobile et le crochet qui servait à attacher le bijou au vêtement. L'espace vide entre les deux plaques est souvent rempli par un mastic; d'autres fois, les deux plaques se touchent et sont réunies par de petits rivets [1]. Dans quelques fibules, la feuille d'or décorée de verroteries et de filigranes est enchâssée dans un cercle d'argent faisant saillie sur le plan de l'or, qui est maintenu contre le cercle d'argent par un anneau d'or [2].

A côté de ces fibules, il faut placer de petits médaillons qu'on rencontre plus rarement, mais qui se rattachent aux fibules par la matière dont ils sont faits, par le genre de travail et par l'ornementation. Les uns sont de forme circulaire ; d'autres, arrondis par en haut, sont terminés en bas par de petits festons; ils portent tous une bélière qui servait à les suspendre.

Les épingles à cheveux sont très-différentes de celles des Barbares, et sont empreintes du style de l'antiquité. Elles se composent ordinairement d'une boule sphérique de métal, vide à l'intérieur, formée de deux parties hémisphériques, dont la réunion est parfaite; la tige ou épingle droite qu'on passait dans les cheveux est fixée sur la boule. On les rencontre encore sous la forme d'un hexaèdre ou d'un dodécaèdre, et décorées comme les boucles d'oreilles dont nous allons parler [3].

(1) M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des Barbares*, p. 40.

(2) M. Cochet, *La Normandie souterraine*, p. 311.

(3) M. Baudot, *Mémoire sur les sépultures des Barbares*, p. 63 et 65, et pl. XIII et XV.

Les boucles d'oreilles sont très-communes. On les a trouvées en or, en argent et en bronze. L'anneau est ordinairement d'un grand diamètre. Les boutons présentent des formes variées. Ce sont des boules décorées de nœuds ou de nattés de filigranes, des hexaèdres, des dodécaèdres, dont chaque face est ornée d'une petite pierre ou d'une table de verroterie, des ovoïdes, formés de deux demi-coques jointes par le milieu. Quelquefois le bouton est composé de petites lamelles d'or, qui forment des quadrilles à jour [1].

Les bagues et les bracelets se rapprochent des formes de l'antiquité.

Les pièces dont l'ornementation est obtenue par le burin sont très-rares. Nous pouvons en citer une, qui est conservée dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris. C'est une plaque ronde d'or massif, de soixante-trois millimètres de diamètre, découpée à l'intérieur en forme de roue. Au centre est la sainte face du Christ, rendue par un léger relief; les yeux sont en grenats. Les six rayons de la roue figurent le X et le P grecs, monogramme du Christ; mais le ciseleur, au lieu de terminer la partie supérieure du rho simplement par une boucle, y a ajouté la queue du R romain. L'alpha et l'oméga découpés à jour sont attachés aux branches supérieures du X. Divers ornements ciselés et faisant saillie sur le fond champlevé, décorent les branches et les contours de la roue. Les prunelles de la sainte face sont formées par des grenats ou peut-être par des grains de

[1] M. COCHET, *La Normandie*, p. 278, 371; — *Sépultures gaul., rom.*, p. 137, 173, 180; — M. BAUDOT, *Mém. sur les sépult. des Barbares*, p. 64, 143, pl. XV et XVI. Voyez la planche XXXI de notre Album.

verre rouge; on ne trouve sur cette pièce aucune trace d'émail. Ce monument peut appartenir au sixième siècle ou au septième. Le travail en est rude et n'a aucune analogie avec celui d'une autre pièce du cabinet des médailles, le calice trouvé à Gourdon, qui par son style se rattache à l'antiquité [1].

Aucun des bijoux de l'époque mérovingienne n'est émaillé, et c'est à tort que M. Cochet a dit que plusieurs des fibules des Barbares avaient été recouvertes d'émail ou rehaussées d'émaux [2]. M. Baudot, dans ses descriptions des bijoux trouvés dans des tombes mérovingiennes, s'est aussi parfois servi d'expressions qui feraient croire à des bijoux émaillés; mais M. Baudot, comme il nous l'a déclaré, entendait donner le nom d'émail à des pâtes de verre opaques, colorées de différentes couleurs, et fixées à froid sur des bijoux, pour en compléter l'ornementation. La matière de l'émail n'est autre chose évidemment que du verre coloré par des oxydes métalliques; mais on ne peut dire d'un bijou qu'il est émaillé parce qu'il est décoré de pièces de verre coloré serties à froid dans un chaton ou fixées sur le bijou par un mastic [3]. Ce qui constitue l'émaillerie, c'est la fusion de l'émail dans des interstices ménagés à l'avance, soit par le cloisonnage, soit par le champlevé, sur une pièce de métal où la matière d'émail coloré est mise en fusion

(1) Voyez plus loin l'article IV de ce paragraphe, et nos planches XXX et XXXI, où nous reproduisons le vase de Gourdon et la plaque du Cabinet des médailles.

(2) *La Normandie souterraine*, p. 269, 271, 364, 367; — *Le tombeau de Childéric*, p. 229.

(3) On donne quelquefois le nom de pâte d'émail à des pièces de verroterie serties à froid sur des bijoux. Voyez le titre de l'ÉMAILLERIE.

et vient adhérer au métal. On a cependant trouvé quelques pièces véritablement émaillées dans des tombes qui pouvaient appartenir à l'époque mérovingienne ; mais ces bijoux remontaient évidemment à une époque antérieure et portaient tous le cachet de l'antiquité. Ils doivent provenir soit de cette école d'émaillerie gauloise dont a parlé Philostrate, soit de l'Orient. Nous avons déjà agité cette question dans nos *Recherches sur la peinture en émail* (1), et nous la traiterons plus loin dans le chapitre Ier de l'histoire de l'émaillerie. La planche cent de notre Album reproduit quelques pièces appartenant à l'ancienne émaillerie gauloise, mais pour établir immédiatement une comparaison entre les émaux gallo-romains et les bijoux des Barbares et ceux des Gallo-Francs de l'époque mérovingienne, nous avons placé au haut de notre planche XXXI, qui reproduit quelques spécimens de ces deux sortes de bijoux, une fibule de bronze émaillée, trouvée il y a quelques années dans un tombeau mérovingien, et qui est conservée dans le Musée de Rouen. On se convaincra facilement que cette fibule appartient à un art tout autre que celui de l'époque mérovingienne, et qu'elle porte avec elle le cachet de l'antiquité gallo-romaine.

Il faut maintenant nous occuper d'une certaine classe de bijoux mérovingiens qu'on a cru pouvoir comparer à l'épée et aux bijoux exhumés du tombeau de Childéric et attribuer à la même provenance. Ces bijoux sont en effet enrichis de petites plaques de verre rouge, ou même de pierres rouges renfermées dans un cloisonnage d'or ou d'argent ; mais ce cloisonnage, dont l'épaisseur est ordinairement de plus d'un millimètre, n'offre que des

(1) Paris, 1856, p. 92.

lignes droites tracées à la règle, des cercles ou des segments de cercle fournis par le compas; il ne saurait entrer en comparaison avec le cloisonnage si mince, si délicat de l'épée et des bijoux de Childéric, dont les dispositions capricieuses ondulées à la pince, les quatre-feuilles, les ornements losangés, les festons et les étoiles, accusent, pour cette époque, un cachet tout oriental.

Le petit cordonnet granulé qui borde la plaque inférieure des abeilles et des autres bijoux du tombeau de Childéric ne se rencontre pas non plus dans ces bijoux mérovingiens à cloisons d'or [1]. M. Cochet, qui n'a peut-être jugé de ce cordonnet que par le dessin qui lui avait été envoyé de Paris, le croit exécuté avec le filigrane, qui était universellement employé par les orfèvres gallo-francs [2]; mais ce cordonnet n'est pas le résultat d'un fil tordu en spirale ou de deux fils roulés l'un sur l'autre et rapportés sur les pièces; les granules qui le décorent sont obtenus par la lime ou par un poinçon gravé frappé par le marteau; c'est ce granulé que l'on voit sur les bijoux de Monza, et généralement sur tous ceux dont l'origine grecque est incontestable [3].

Les artistes gallo-romains qui ont fait des bijoux enrichis de verroteries cloisonnées d'or, n'ont jamais su établir ces verroteries que sur des pièces plates ou à peu près plates; mais parmi les boutons et autres ornements qui sortirent du tombeau de Childéric, il y en avait dont le dessin était conique et qui présentaient quelques

(1) Voyez les planches de l'*Anastasis Childerici*, p. 141, 204, 226, 236, et la planche XXX de notre Album, figures 4 à 13.

(2) *Le tombeau de Childéric*, p. 184.

(3) Voyez plus loin chapitre II, § V.

parties hémicylindriques ; le verre et le cloisonnage ondulé épousaient ces formes, qu'on ne rencontre pas dans les bijoux cloisonnés gallo-francs [1]. L'ardillon de boucle que possède le Musée du Louvre est encore un objet unique, en ce que le dessus est décoré de verroteries rouges cloisonnées, même dans la partie recourbée en forme de crochet. « Cette incrustation de l'ardillon » est une chose insolite en archéologie, dit M. l'abbé » Cochet ; c'est un détail à peu près particulier au trésor » de Childéric ; l'Angleterre (FAUSSETT, *Invent. sepult.*) » nous offre bien des talons d'ardillons ornés de bril» lants, mais je ne connais pas une seule aiguille ou » pointe d'ardillon parée de verroteries parmi toutes les » découvertes modernes faites en France, en Belgique, » en Suisse, en Allemagne et en Angleterre [2]. » M. Cochet signale ensuite, d'après les reproductions de Chifflet, une autre boucle dont la forme ne s'est non plus jamais présentée parmi les nombreux objets de même nature trouvés dans les tombeaux francs, saxons et germains. Le travail de l'épée et des bijoux de Childéric est donc tout à fait insolite, suivant l'expression de M. Cochet, quand on veut le comparer au travail des épées et des bijoux des Francs et des Gallo-Francs. Nous ne pouvons mieux faire apprécier à nos lecteurs la différence essentielle qui existe entre les pièces d'orfévrerie mérovingienne enrichies de pierres et de verres rouges cloisonnés et celles du tombeau de Childéric, que de placer sous leurs yeux dans notre planche XXXI, fig. 17,

(1) Voyez la planche de la page 226 de l'*Anastasis Childerici*, et la planche XXX de notre Album.

(2) *Le tombeau de Childéric*, p. 240. Voyez notre planche XXX, fig. 10.

18 et 19, la poignée de l'épée, celle du coutelas et une boucle de ceinturon trouvés à Pouan, près d'Arcis-sur-Aube[1]. Ces pièces, toutes d'or, proviennent d'un guerrier de l'époque mérovingienne enseveli en cet endroit; elles ont paru, à tous ceux qui en ont parlé, offrir un travail complétement analogue à celui de l'épée du roi franc. Mais dans les armes de Pouan, comme dans les

(1) En 1842, un ouvrier occupé à extraire de la grève dans le voisinage de la vallée de l'Aube, près de la commune de Pouan, rencontra à une profondeur de quatre-vingts centimètres de la surface du sol, des ossements humains, deux lames de fer oxydées et des bijoux et ornements d'or d'un poids considérable : un collier, un bracelet et deux boucles d'or massif; une bague d'or de forme romaine, dont le chaton portait le mot HEVA; neuf pièces d'or décorées soit de verre soit de pierres rouges cloisonnés; une épée de sept centimètres et demi de largeur et de quatre-vingts centimètres de longueur, dont la poignée d'or est enrichie au pommeau et à l'extrémité inférieure de plaques de pierres rouges cloisonnées, et un coutelas dont la poignée d'or est décorée au pommeau de verres rouges cloisonnés. Dans une dissertation fort intéressante (*Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila en 451*, Paris, 1860), M. Peigné-Delacourt a cherché à établir que la bataille où fut vaincu Attila avait été livrée à Pouan et aux environs, et, partant de là, il a attribué à Théodoric, roi des Visigoths, tué dans cette bataille, les armes et les bijoux trouvés à Pouan. En admettant qu'il fût démontré et reconnu que la célèbre bataille de 451 ait été livrée à Pouan, rien ne vient établir que les armes qui ont été trouvées en cet endroit soient celles de Théodoric. Beaucoup d'opinions se sont produites sur le mot HEVA, gravé sur la bague d'or trouvée avec les armes; on lui a donné la signification de chef, de maitre; on l'a consideré comme l'impératif du verbe heven, abattez, frappez; nous partagerions plutôt l'avis de MM. de Longpérier, Max Müller d'Oxford et J. Quicherat, qui ont vu dans ce mot un nom d'homme visigoth. Ceci écarterait l'attribution des armes de Pouan au roi Théodoric. Nous n'avons donc pas dans la trouvaille de Pouan une pièce pour révéler la date de l'enfouissement de ce trésor, comme le faisait l'anneau sigillaire de Childéric. Ce qui est constant, c'est que les armes de Pouan ont tout à fait le caractère des armes des guerriers de l'époque mérovingienne francs ou visigoths sortis de la Germanie, mais elles peuvent aussi bien appartenir au sixième siècle qu'au cinquième. M. Peigné-Delacourt a donné dans son ouvrage des gravures en lithochromie des armes et de tous les bijoux trouvés à Pouan.

autres bijoux cloisonnés gallo-francs de l'époque mérovingienne, le travail du cloisonnage est épais et tracé à la règle et au compas, ce qui n'offrait aucune difficulté pour la taille du verre ou des pierres rouges destinés à remplir le cloisonnage d'or. On ne voit non plus dans les armes de Pouan, ni dans aucun des bijoux mérovingiens qu'on a voulu comparer à l'épée et aux bijoux de Childéric, aucune pierre fine qui ait été taillée et fouillée pour être adaptée spécialement à la pièce dont elles devaient compléter l'ornementation. Aucun des archéologues qui ont attaqué l'opinion que nous avons émise sur la provenance byzantine de cette épée n'a répondu à cette preuve, que nous avons tirée de l'existence sur le bout du fourreau d'une cornaline blanche d'une seule pièce, taillée et évidée tout spécialement pour servir à sa décoration et qui n'aurait pu être travaillée dans les Gaules ni même en Italie à cette époque (1). Les armes de Pouan, de même que la plupart des bijoux mérovingiens décorés de verres ou de pierres rouges cloisonnés (2), ne sont que des imitations plus ou moins grossières, plus ou moins heureuses des bijoux byzantins apportés dans les Gaules au cinquième siècle et au sixième, soit comme présents adressés par les empereurs d'Orient aux rois et princes de l'Occident, soit par la voie commerciale. Aussi l'épée de Pouan présente-t-elle dans sa forme le caractère des épées des Barbares; elle est large de sept centimètres, longue de quatre-vingts, et se termine en pointe très-aiguë.

(1) Voyez notre planche XXIX, figure 5.

(2) Nous présentons quelques-uns de ces bijoux dans la planche XXXI de notre Album.

M. de Lasteyrie, dont les opinions en matière d'art ont beaucoup d'autorité, a prétendu que la joaillerie à décoration de verre cloisonné n'avait été pratiquée en aucun pays que par des peuples d'origine nordo-germanique [1]. Le verre coloré se prêtait trop bien à la décoration des œuvres de l'orfévrerie pour qu'on n'eût pas cherché partout à l'utiliser, avant que le moyen de le parfondre dans les interstices d'un réseau de métal eût été découvert. L'histoire byzantine nous fournit un argument contre cette opinion absolue, qui veut que cette orfévrerie de verre cloisonnée soit de provenance germanique. « Le grand Constantin, dit l'auteur ano- » nyme qui a écrit au onzième siècle sur les antiquités » de Constantinople, éleva sur une colonne la croix dorée, » enrichie par-dessus de pierres fines et de verres, διὰ » ὑέλων, qui est dans le Philadelphion, sur le type de » celle qu'il vit dans le ciel [2]. » Ainsi, avant que les procédés de l'émaillerie eussent été connus à Constantinople, ce qui n'eut lieu au plus tôt que sous Justin Ier (518 † 527), les orfévres byzantins employaient le verre concurremment avec les pierres à la décoration des pièces d'orfévrerie. C'est ce qu'on rencontre dans l'épée de Childéric. Ne voit-on pas d'ailleurs dans les collections un grand nombre de bijoux antiques provenant de l'Égypte et de l'Italie dont l'ornementation est composée de verroteries, soit rouges, soit de toute autre couleur, cloisonnées d'or? Saint Éloi, qui était de l'école gallo-romaine, comme le reconnaît M. de Lasteyrie [3], n'em-

(1) M. de Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar*; Paris, 1860.

(2) Ap. Banduri, *Imp. orientale*, t. I, p. 19. Voyez au titre de l'Émaillerie, chap. I, § III, art. III.

(3) *Description du trésor de Guarrazar*, p. 34.

ployait-il pas les verres colorés dans l'ornementation de ses bijoux [1]? Comment admettre dès lors que les Barbares qui occupaient le nord de la Germanie aient été les seuls à renfermer le verre dans des cloisons de métal pour décorer leurs bijoux? Nous devons faire observer encore que si l'on trouve quelques parcelles de verre dans la décoration des bijoux des Barbares, le système de cloisonnage ne se rencontre réellement que dans l'orfévrerie gallo-franque et dans des bijoux qu'on ne peut attribuer qu'à l'industrie des orfévres aborigènes, héritiers des procédés gallo-romains. Se battre et piller, voilà ce qui fut pendant longtemps l'unique occupation des peuplades du Nord. L'art leur était inconnu, et ils n'ont apporté avec eux que des bijoux grossiers. Pour justifier de l'habileté des Germains dans l'orfévrerie cloisonnée de verroteries, M. de Lasteyrie a cité un petit coffret appartenant à l'église de Saint-Maurice en Valais, et qui porte les noms des orfévres qui l'ont fabriqué, Undiho et Ello, noms qui n'ont rien d'une origine méridionale ou latine, ajoute le savant archéologue. Mais on ne saurait d'abord donner le nom d'orfévrerie cloisonnée à celle de ce coffret. Les tables de verre ou de pierre rouge dont il est décoré, taillées sous différentes formes, sont encadrées dans des filets d'or, assez épais, disposés en lignes droites. Ensuite il faut faire attention que les plus anciennes pièces du trésor de Saint-Maurice remontent à Charlemagne ; quatre siècles s'étaient écoulés à cette époque depuis l'invasion des Barbares, et l'Allemagne méridionale possédait alors d'habiles artistes

(1) Voyez plus haut, p. 440, la description de la croix faite par saint Éloi pour Saint-Denis.

dans certaines abbayes. Le monastère de Saint-Gall notamment, peu éloigné de Saint-Maurice, avait parmi ses moines des sculpteurs, des orfévres, des peintres, et le célèbre Tutilo, moine de ce monastère, dont nous parlerons plus loin, aurait pu, tout aussi bien que ses confrères Undiho et Ello, fabriquer ce joli coffret, qui par son style ne saurait appartenir qu'au neuvième ou au dixième siècle, et ne peut avoir été produit par les auteurs des grossiers bijoux dont se paraient les envahisseurs de la Gaule.

Avant de terminer ce qui a rapport aux bijoux à ornementation de verre cloisonné, nous devons dire quelques mots des deux pièces qui présentent le plus d'intérêt parmi le petit nombre de celles que nous regardons comme de la même provenance que l'épée de Childéric : à savoir, la fibule trouvée par Faussett en 1771 dans le Kent, et la plaque du cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris. La fibule est un médaillon circulaire de huit centimètres environ de diamètre, qui est enrichi de verres rouges et bleus cloisonnés de filaments d'or; un listel qui fait bordure est couvert d'ornements contournés dans un style tout oriental; au revers, l'aiguille est retenue par une tête de chameau ou de dragon, dont il serait impossible de trouver l'analogue dans les compositions gallo-romaines ou gallo-franques. Quant à la plaque du cabinet des médailles, nous l'avions déjà signalée, dans l'introduction qui précède notre *Description des objets d'art de la collection Debruge* [1], comme étant la plaque du manteau de Childéric, et depuis, M. Vallet de Viriville

(1) Paris, 1847, p. 117.

a publié une reproduction en couleur de ce bijou [1], en émettant l'opinion qu'on doit le considérer comme une pièce pectorale semblable à celle que l'on voit sur la poitrine de Childéric, dans la figure gravée sur l'anneau sigillaire provenant de son tombeau.

Cette pièce, de dix centimètres de largeur, n'en comporte que neuf en longueur; mais la cassure du bas annonce évidemment qu'elle n'est qu'un fragment, et nous croyons qu'elle devait avoir une longueur double de celle qu'elle offre aujourd'hui. C'est un réseau à jour formé par des battes d'or qui cloisonnent des tables de verre, de couleur rouge pour la plupart; on y trouve cependant quelques parties du réseau remplies par des verres bleus et verts. Les cloisons d'or sont presque aussi minces que celles de l'épée de Childéric, et ont un millimètre et demi environ de profondeur sur champ. La pièce est divisée, dans le sens de la largeur, en cinq compartiments inégaux tracés par des lignes droites parallèles. Le premier, le troisième et le dernier des compartiments, offrent chacun trois trous carrés, ronds ou ovales, contournés par des chatons qui devaient retenir des pierres précieuses aujourd'hui enlevées; le surplus du champ, dans ces trois compartiments, est rempli par des arcades à méneaux; le cloisonnage des deux compartiments intermédiaires figure des cercles dont l'intérieur est découpé par des cloisons figurant soit des segments de cercles qui se touchent, soit des figures capricieuses contournées. L'ensemble est renfermé dans une bordure présentant des triangles dans le haut, et sur

(1) *Revue archéologique*, t. XIV, p. 286. Le lithographe qui a tracé le dessin publié a grossi les traits d'or du cloisonnage.

les côtés, des demi-cercles remplis par des fleurons à trois feuilles. Cette ornementation capricieuse et variée n'a aucune analogie avec celle des bijoux cloisonnés gallo-francs.

Les dessins du cloisonnage de cette plaque diffèrent, il est vrai, de ceux qui sont tracés dans les bijoux de Childéric; mais qui ne sait que la variété est précisément le témoignage d'une industrie avancée? Quant au travail de la sertissure, il est analogue à celui des bijoux du prince franc, et se rapproche aussi de celui de la belle coupe de Chosroès Ier, roi de Perse, de la dynastie des Sassanides (531 † 579), qui est conservée à côté de la plaque à la Bibliothèque impériale de Paris. Tout indique donc que cette plaque est d'une origine étrangère à la Gaule.

Si rien n'établit qu'elle soit sortie du tombeau de Childéric, il nous paraît constant, au moins, qu'elle a dû servir à l'ornement d'un manteau ou d'une chlamyde. Les chlamydes, et même d'autres vêtements des empereurs et des dignitaires dans l'empire d'Orient, étaient enrichis à la hauteur de la poitrine d'une pièce oblongue qui prenait ordinairement la forme quadrangulaire. Cette pièce, qui portait le nom de tablion, τὸ ταϐλίον (1), était le plus souvent d'une étoffe qui différait de couleur avec celle de la chlamyde, et qui était rapportée sur ce vêtement; le tablion était quelquefois formé de fils d'or, de pourpre ou de soie, tissés avec l'étoffe de la chlamyde même. Les chlamydes impériales et celles des patrices étaient ornées d'un tablion exécuté en or, χλανίδια χρυσόταϐλα (2), et souvent enrichi de pierreries et

(1) On peut voir le tablion sur la chlamyde de David et sur celles des deux empereurs figurés dans les planches LXXXII et LXXXIII de notre Album.

(2) Constant. Porphyr., *De cer. aul. Byz.*; Bonnæ, p. 142, 277, 574, 575 et passim.

de perles, comme on le voit dans la plaque d'ivoire de la Bibliothèque impériale reproduisant l'empereur Romain IV et sa femme Eudoxie [1], et dans un grand nombre de miniatures des manuscrits grecs. La plaque du cabinet des Médailles n'était autre chose qu'un tablion de ce genre.

IV.

Le vase et le plateau de Gourdon.

On s'est plu à ranger parmi les productions de l'industrie gallo-franque le vase et le plateau d'or trouvés à Gourdon, et que possède le cabinet des Médailles de la Bibliothèque impériale [2]; occupons-nous donc de ces objets, bien que dans notre opinion ce ne soit pas à cette place qu'ils devraient être décrits.

En 1845, une jeune bergère du village de Gourdon, situé dans l'arrondissement de Chalon-sur-Saône (ancien royaume de Bourgogne), découvrit un riche trésor placé presque à fleur de terre, sous une large brique romaine. On ne sait pas exactement ce que contenait alors ce dépôt, dont la trouvaille fut l'occasion de grands débats judiciaires; mais ce qui est certain, c'est qu'on y trouva un petit vase et un plateau d'or massif, accompagnés de cent quatre médailles d'or des empereurs d'Orient, dont une de Léon (457 † 474), une de Zénon (474-491), soixante-dix-sept d'Anastase († 518) et vingt-cinq de Justin Ier (518 † 527).

Le vase a sept centimètres et demi de hauteur; il est composé d'une coupe supportée par un pied conique.

(1) Voyez plus haut au titre de la SCULPTURE, chap. I, § II, p. 84 et 85.
(2) Nos 2539 et 2540 du Catalogue de M. CHABOUILLET; Paris, 1858.

La coupe est profonde et cannelée par le bas. Au-dessus des cannelures, la panse est décorée de six feuilles de deux sortes disposées alternativement; les unes, larges et en forme de cœur, sont formées par des verres ou des pierres rouges en table [1]; les autres, qui épousent la forme de la feuille de vigne, sont en turquoises, décomposées par le temps et l'humidité de la terre. Ces feuilles sont enlacées dans un cordonnet qui serpente autour d'elles et les sépare. Ce cordonnet n'est pas un filigrane tordu en spirale, comme on en voit tant sur les bijoux gallo-francs, mais un gros fil d'or granulé, qui a été soudé sur le fond. Cette ornementation circulaire est encadrée entre deux fils d'or mobiles, qui sont retenus aux flancs du vase par seize petits anneaux dans lesquels il est passé.

Le pied est sillonné de cannelures à arêtes vives et réuni à la coupe par un gros cordonnet granulé. Deux anses élégantes sont attachées à la panse du vase; la partie supérieure reproduit une tête de griffon aux yeux de grenat, dont le bec s'appuie sur le bord de la coupe.

Le plateau est un parallélogramme, dont les grands côtés ont un peu plus de dix-neuf centimètres, et les petits un peu moins de treize. Il a une profondeur de seize millimètres au-dessous de sa bordure. Cette bordure, de deux centimètres de largeur, est décorée sur

(1) Dans l'introduction qui précède notre *Description des objets d'art de la collection Debruge* (Paris, 1847, p. 118), nous avons dit que ces feuilles étaient en émail. La similitude du travail du vase et du plateau de Gourdon avec l'épée de Childéric, que nous considérions alors comme émaillée, nous avait induit à cette erreur.

blique [1]. « Les médailles qui ont été trouvées avec le vase » et le plateau, dit M. Rossignol, donnent une réponse » péremptoire. En effet, à l'exception de deux pièces un » peu plus anciennes, dont l'une est de Zénon et l'autre » de Léon, toutes les autres, au nombre de cent deux, » sont d'Anastase et de Justin, son successeur, qui a » régné de 518 à 527 sur le trône de Constantinople; » les plus anciennes sont plus ou moins usées par le » frottement, on voit qu'elles ont longtemps circulé; les » dernières, celles de Justin, ont les traits vifs, les lettres » anguleuses; la circonférence est fraîchement coupée; » quinaires et sous d'or sont à fleur de coin; on dirait » qu'ils ont passé de l'atelier du monnayeur dans les » mains de celui qui les a enfouies. S'il n'y avait qu'une » pièce monnayée, elle n'eût donné qu'une indication » de peu de valeur; mais il y en avait une quantité con- » sidérable; ce sont autant d'inscriptions qui se répètent » et se soutiennent; il faut en accepter la signification, » et placer entre 518 et 527 l'époque où le trésor a été » caché.

» Sigismond était alors roi de Bourgogne et patrice » de Justin pour cette partie des Gaules [2]; Anastase, en » conférant à Clovis cette dignité, lui avait fait don » d'une couronne d'or. Nos annales ne disent pas ce que » reçut Sigismond du successeur d'Anastase; mais si

(1) *Lettre à M. le comte de Salvandy, ministre de l'instruction publique, sur le trésor de Gourdon*, par M. Rossignol, membre de la Société d'archéologie de Chalon-sur-Saône; Chalon-sur-Saône, 1846.

(2) Les lettres de Sigismond à l'empereur Anastase, qui se rencontrent parmi celles de saint Avit, évêque de Vienne, démontrent les relations qui existaient entre Sigismond, en sa qualité de patrice, et les empereurs d'Orient. *L'art de vérifier les dates*; Paris, 1784, t. II, p. 424.

» nous rappelons que la question religieuse dominait alors
» toutes les questions dans la Gaule comme en Orient,
» où Justin poursuivait l'arianisme que Sigismond venait
» d'abandonner, ne peut-on pas raisonnablement sup-
» poser que les religieuses dépouilles de Gourdon sont
» une partie du don impérial que reçut Sigismond
» quand il fut décoré du patriciat? Quel intermédiaire
» plus naturel entre Sigismond de Bourgogne et Justin
» de Constantinople?

» Le caractère des vases de Gourdon est antique, et
» les médailles qui les accompagnent fixent notre atten-
» tion entre 518 et 527, sous le règne de Justin; ce qui
» se passait alors dans nos contrées (la Bourgogne) était
» certes de nature à faire cacher les trésors, surtout
» ceux des rois. La Bourgogne est envahie au midi par
» une armée de Théodoric et au nord par les enfants de
» Chlotilde. Sigismond est trahi et battu; il se cache, et
» les moines d'Agaune le livrent avec sa famille aux
» mains des Francs, qui l'égorgent. Tout fut mis à feu et
» à sang; on passa au fil de l'épée les enfants, les
» femmes, les vieillards; on pilla les églises comme les
» palais. Les Francs ne quittèrent la malheureuse Bour-
» gogne qu'après l'avoir entièrement ruinée [1]. Ceci se
» passait en 524, précisément sous le règne de Justin,
» dont les médailles, les dernières du trésor, ont une
» fraîcheur que la circulation ne leur avait pas encore
» fait perdre, et sont toutes frappées au même coin,
» tandis qu'il y en a plus de trente pour Anastase. »

On a vu plus haut que les dons faits par les empereurs byzantins aux princes et aux ambassadeurs

(1) *Gesta regum Francorum.*

étrangers étaient toujours accompagnés de pièces de monnaie d'or présentées dans un riche bassin. Les pièces d'Anastase, de Léon et de Zénon, usées par la circulation, étaient parvenues au possesseur du trésor par la voie des échanges usuels; mais quant aux pièces de Justin, elles sont, sans exception, de la plus grande fraîcheur; elles ont dû par conséquent parvenir toutes en même temps entre les mains du propriétaire du trésor. Il faut aussi faire attention que des pièces d'orfèvrerie d'or massif de l'importance de celles qui ont été trouvées à Gourdon ne pouvaient à cette époque appartenir qu'à des souverains. Rien donc que de très-vraisemblable dans cette supposition que les pièces d'or auraient été offertes par l'empereur Justin à son patrice Sigismond, roi de Bourgogne, sur ce plateau à croix gemmée qui devait recevoir ensuite une destination religieuse. Si cette solution de la question d'origine ne reposait que sur ces probabilités, elle pourrait ne pas paraître incontestable, mais elle s'appuie aussi sur le style et les procédés d'exécution des monuments.

Le petit vase appartient certainement, par sa forme et par son style, à l'antiquité, et pourrait être aussi bien l'œuvre d'un orfévre gallo-romain que d'un orfévre byzantin; mais l'orfévre gallo-romain aurait encadré les feuilles en pierres fines, qui décorent la panse du vase, par des filigranes, c'est-à-dire par des fils d'or très-menus tortillés en spirale, suivant les procédés de fabrication en usage dans les Gaules au sixième siècle et au septième, tandis que l'artiste byzantin a enveloppé ses pierres, non dans un filigrane, mais dans ce cordonnet granulé que l'on rencontre sur les bijoux sortis du tom-

beau de Childéric et sur tous les bijoux byzantins, comme nous l'avons déjà fait remarquer.

Quant au plateau, son exécution est loin de présenter la délicatesse qui caractérise le travail de l'épée et des bijoux de Childéric ; mais les procédés d'exécution et le style de l'ornementation présentent une telle analogie qu'il est impossible de ne pas attribuer la même origine aux pièces du trésor de Gourdon et aux bijoux sortis du tombeau de Tournay. Ces losanges, dont les faces sont ondulées, appartiennent essentiellement à l'ornementation orientale ; on les retrouve, avec une variante dans les ondulations, sur l'anneau qui décore le fourreau de l'épée de Childéric ; on les voit encore, exécutés en émail, sur le reliquaire byzantin de Limbourg [1], mais jamais sur les bijoux gallo-francs, où rien n'est livré au caprice de l'imagination de l'artiste, et dans lesquels la règle et le compas déterminent toutes les combinaisons. Ces pierres ou plaques de verre rouge, et les turquoises taillées en forme de trèfles, de feuilles et de cœurs, sont également insolites dans l'orfévrerie gallo-franque.

Le style et les procédés d'exécution des bijoux de Gourdon venant à l'appui des déductions historiques, nous devons reconnaître ces deux pièces d'orfévrerie comme des productions de l'industrie orientale. Comment s'étonner d'ailleurs que des pièces d'orfévrerie byzantine aient existé en Occident au cinquième et au sixième siècle ? Ce qui serait tout à fait extraordinaire, ce serait de n'en pas rencontrer là. Au milieu d'un monde qui se

(1) *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 337. Voyez ci-après la description de quelques monuments subsistants de l'orfévrerie byzantine, ch. II, § V.

renouvelait par d'effroyables calamités, l'art était tombé, en Occident, au dernier degré d'avilissement; tous les artistes de renom, fuyant devant la barbarie, durent chercher un asile à Constantinople, le seul point où l'art et le luxe brillaient encore. L'empire d'Orient exerça alors une influence considérable sur le goût des Barbares, qui devinrent les maîtres de l'Europe. Tous les regards étaient tournés vers Constantinople, qui inonda longtemps encore l'Occident des riches produits de son industrie. Tous les chefs des tribus barbares envahissantes briguaient les faveurs et les dons de l'empereur, qu'ils cherchaient à imiter et dont ils empruntaient le costume. Les productions de l'orfèvrerie, si faciles à transporter et toujours recherchées des riches et des puissants de la terre, durent être comprises pour une large part dans les importations byzantines, et doivent se rencontrer dès lors assurément parmi les objets de l'époque mérovingienne qui ont pu, à travers tant de périls divers, parvenir jusqu'à nous. Il suffit seulement de les distinguer des productions dues à l'industrie des Barbares et de celles qui appartiennent aux orfèvres gallo-francs de la décadence. Nous espérons avoir mis sur la voie en signalant le cachet qui caractérise les unes et les autres.

V.

Le trésor de Guarrazar.

On a vu, dans l'historique que nous avons tracé de l'orfèvrerie durant l'époque mérovingienne, que les rois des Visigoths qui, après la grande invasion du cinquième siècle, s'étaient établis dans les provinces méridionales

de la Gaule et en Espagne, étaient devenus de grands amateurs des productions de cet art[1]; une trouvaille importante est venue démontrer que leurs successeurs avaient hérité de leur goût.

Dans les derniers mois de l'année 1858, un officier français, dont la résidence est fixée en Espagne, entreprit quelques fouilles dans un terrain acquis par lui aux environs de Tolède, au lieu dit la Fuente de Guarrazar. Les premiers travaux ayant fait trouver de petites couronnes en treillis d'or, de nouvelles recherches furent entreprises et amenèrent la découverte d'un précieux trésor, composé de huit couronnes d'or massif d'un poids considérable, rehaussées de saphirs, de perles fines et de pierreries de toute sorte. Apportées à Paris en 1859, ces couronnes furent acquises par le ministre d'État pour le Musée de l'hôtel de Cluny, où elles sont exposées. En 1860, de nouvelles fouilles mirent au jour une neuvième couronne, qui a été également acquise par le ministre d'État et réunie aux premières.

La plus grande et la plus riche de ces neuf couronnes est aussi la plus intéressante, puisque la singulière inscription qui s'y trouve attachée a révélé le nom de son premier possesseur, et a fourni en conséquence la date de sa fabrication.

Cette couronne se compose d'un double bandeau d'or de dix centimètres de hauteur et de vingt et un centimètres de diamètre, s'ouvrant à charnière. Le contour est enrichi de trente gros saphirs d'Orient, d'une très-belle eau, disposés en trois lignes, et alternant avec autant de perles fines d'une grosseur peu commune. Cet

(1) Voyez plus haut p. 416 et 420.

ensemble est renfermé entre deux bordures d'or figurant des cercles dont l'intérieur est découpé par quatre segments de cercle; ces cloisons renferment des pierres rouges et quelques pierres bleues. Un cordon d'or, autour duquel est tortillé un fil d'or très-fin, termine en haut et en bas la bordure de la couronne. Ce cordon n'est pas ciselé sur l'or du bandeau, mais rapporté. La paroi extérieure du bandeau a été légèrement soulevée entre les saphirs et les perles, et sur ces bossages repoussés l'orfévre a découpé des palmettes dont les jours sont remplis par des tables de pierres rouges semblables à celles de la bordure. La feuille d'or intérieure du bandeau est unie.

M. de Lasteyrie, dans un travail fort important sur le trésor de Guarrazar [1], a désigné comme n'étant que du verre les matières colorées qui garnissent les cloisons de la bordure et les palmettes du bandeau. M. Edmond du Sommerard, conservateur du Musée de Cluny, pense au contraire que ces matières, qui présentent l'aspect de la cornaline, sont des pierres rouges de Carie, du genre de celles qu'Anastase le bibliothécaire désigne sous le nom de gemmæ alabandinæ [2]. M. du Sommerard, par sa position, a été à même d'examiner les pierres de la couronne et de faire des essais pour s'assurer de leur nature, et il nous a assuré qu'elles ne pouvaient être rayées par une pointe d'acier, comme le serait le verre.

Pline range les pierres alabandiques dans la classe

(1) *Description du trésor de Guarrazar;* Paris, 1860.

(2) *Catalogue et description des objets d'art exposés au Musée de Cluny;* Paris, 1861, p. 350.

des escarboucles; on les trouvait de son temps près d'Orthosie, ville de Carie, mais on les taillait à Alabanda. Dans un autre passage, il dit que ces pierres sont foncées et qu'elles ont l'aspect de la couleur pourpre [1]. Rien ne s'oppose à ce que la taille des pierres rouges de Carie, qui ont la couleur du grenat foncé, n'ait côntinué à être exécutée à Alabanda sous les empereurs byzantins, et que ces pierres, ainsi préparées, n'aient été apportées par le commerce en Italie, dans les Gaules et en Espagne, et employées par les orfévres de ces pays dans les pièces d'orfévrerie qu'ils confectionnaient.

Revenons à la description de la grande couronne du Musée de Cluny.

Au cercle inférieur de la couronne sont attachées vingt-quatre chaînettes d'or qui en garnissent ainsi tout le contour. Chacune des chaînettes tient en suspens une lettre exécutée en or et dont le dessus est garni de petits morceaux de verre rouge cloisonnés par des traits d'or; ces lettres forment l'inscription suivante : RECCESVINTHUS REX OFFERET. Le roi Reccesvinthe a conquis une place importante dans la dynastie des rois goths d'Espagne. Associé, en 649, à la puissance souveraine par son père Chindesvinthe, il régna seul à la mort de celui-ci, en 653, et fut alors sacré par saint Eugène, évêque de Tolède. Il mourut en 672. Reccesvinthe était donc contemporain de saint Éloi († 663).

A chaque lettre est attachée une pendeloque formée d'un saphir violacé, en forme de poire, qui tient à un ornement d'or décoré d'une pâte de verre.

(1) PLINIUS, *Natur. hist.*, lib. XXXVII, § 25, et lib. XXXVI, § 13; Paris, 1850, p. 551 et 510.

La couronne est suspendue par quatre chaînes d'or, ayant chacune cinq chaînons d'un beau travail qui offrent un ornement découpé à jour. Les quatre chaînes se rattachent à un double fleuron d'or enrichi de douze pendeloques en saphirs, et surmonté d'un chapiteau de cristal de roche finement travaillé; au-dessus s'élève une boule de la même matière qui reçoit l'anneau de suspension. Une chaînette d'or, fixée au fleuron, tient en suspens au centre, et un peu au-dessous de la couronne, une riche croix dont la face principale est ornée de six gros saphirs et de huit perles fines. Les saphirs sont montés à jour et sertis dans des griffes élégantes qui se terminent en forme de fleurs de lis. Les perles, disposées deux par deux aux extrémités des quatre branches de la croix, sont enchâssées dans de petits cylindres d'or. Au pied et aux deux bras de la croix se rattachent des pendeloques semblables à celles qui terminent les lettres de l'inscription. Le revers de la croix est finement travaillé et présente six motifs de rosaces à jour qui correspondent avec la place occupée par les saphirs sur la face antérieure. On y voit une charnière et la naissance d'une attache qui peut faire supposer que cette croix avait servi de fibule. La planche XXXII de notre Album, qui reproduit la couronne, une partie de ses chaînes et sa croix, donnera à nos lecteurs une idée parfaite de cette splendide production de l'art de l'orfévrerie du septième siècle [1].

[1] La couronne de Reccesvinthe et sept autres couronnes du trésor de Guarrazar ont été reproduites par M. de Lasteyrie dans sa *Description du trésor de Guarrazar;* Paris, 1860; et par M. Peigné Delacourt, dans ses *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila;* Paris, 1860.

Des autres couronnes du trésor de Guarrazar, la seule qui soit vraiment importante est celle dont la croix porte le nom de SONNICA, et qu'on s'était plu, dans l'origine de la découverte, à considérer comme étant la couronne de la reine. Cette couronne se compose d'un bandeau d'or formé de deux pièces réunies, à charnières, ayant huit centimètres de hauteur et près de dix-sept centimètres de diamètre. Le bandeau est décoré de cinquante-quatre chatons disposés en trois lignes, et renfermant des pierres de diverses sortes et inégales en grosseur, des perles et des cristaux de roche. Il est bordé, en haut et en bas, d'une série de perles d'or disposées quatre par quatre, et alternant avec deux petits anneaux destinés, suivant M. du Sommerard, à maintenir l'étoffe qui formait la doublure intérieure de la couronne.

Quatre chaînettes d'or suspendent cette couronne et la rattachent à un double fleuron d'or à six branches, duquel descend une petite chaîne qui supporte une croix de vingt-trois centimètres de hauteur, décorée de cinq pierres fines alternant avec des pâtes de verre coloré.

Le revers de cette croix porte une inscription gravée en creux par l'action du repoussé au marteau; elle est ainsi conçue : ✝ IN DI (Domini) NOMINE OFFERET [1] SONNICA SCE (Sanctæ) MARIE IN SORBACES. Cette inscription présentait plusieurs problèmes intéressants à résoudre. On s'est demandé d'abord si Sonnica était un nom d'homme ou de femme, et quelques personnes voulaient y voir le nom de la reine épouse de Reccesvinthe; mais on a fait

(1) Cette forme offeret pour offert a été l'objet des remarques du savant épigraphiste M. LÉON RENIER, dans le *Bulletin de la Société des antiquaires de France;* janvier 1859.

observer avec raison que les noms masculins terminés en a étaient très-fréquents chez les Goths [1]. La dernière partie de l'inscription offrait plus d'intérêt. Les mots Sanctæ Mariæ indiquent le vocable de l'église où avait été consacrée cette croix, et probablement tout le surplus du trésor de Guarrazar; mais le nombre des églises dédiées à la Vierge est considérable, et la désignation spéciale de l'église donataire était dans les mots in Sorbaces. M. Lacroix trouvant dans le mot Sorbaces la racine gothique shaur, signifiant toit ou crypte, et devenue sor, avec le mot baces, bas ou basse en mauvais latin, en a fait Sainte Marie d'en bas. M. de Lasteyrie a voulu faire de Sorbaces une sorte de synonyme du mot latin sorbus, qui aurait pu servir à désigner un lieu planté de cormiers, comme pomarium désigne un verger planté de pommiers, tout en convenant cependant qu'il aurait fallu dire in Sorbacibus, et il traduit les mots Sanctæ Mariæ in Sorbaces par Notre-Dame des Cormiers. M. du Sommerard a trouvé une autre solution plus naturelle. Il existe dans la province de Grenade une ville du nom de Sorbas; cette petite ville, oubliée aujourd'hui, est située à six lieues de Majucar, dans un pays fertile, entourée de mines riches, dont l'exploitation, délaissée aujourd'hui, remonte à une époque antérieure à l'invasion des Arabes. « C'est » là, ajoute M. du Sommerard, un motif plus que suffi- » sant pour expliquer le culte rendu par une nombreuse » population, et dans une époque de prospérité, à la » sainte Vierge, sous l'invocation de sainte Marie de

(1) M. Lacroix, *l'Illustration*, t. XXXIII, p. 128; — M. de Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar*, p. 19.

» Sorbas. Il est vrai que Sorbas est loin de Tolède, où » régnait Reccesvinthe; mais Paris n'est pas plus près » de Loreto, et de nos jours nous avons bien à Paris une » église consacrée à Notre-Dame de Lorette [1]. »

Il est très-probable que le trésor de Guarrazar aura été enfoui dans les premières années du huitième siècle, lors de l'invasion de l'empire des Visigoths par les Arabes; ne peut-on pas supposer que l'un des dignitaires de Sainte-Marie de Sorbas, fuyant devant l'invasion en emportant le trésor de cette église, fut contraint de s'arrêter à Guarrazar, par suite de quelques circonstances fâcheuses, et d'enfouir là son précieux dépôt?

Quel que soit le lieu qui recélait les couronnes du Musée de Cluny, ce qui importait surtout à l'histoire de l'art, c'est que la date de leur exécution fût connue, et l'inscription qui porte le nom du roi Reccesvinthe ne laisse aucun doute sur ce point.

Une troisième couronne offre un bandeau à charnière de treize centimètres de diamètre et de quatre centimètres de hauteur, orné de dessins exécutés au repoussé, d'un rang de pierres fines et de treize saphirs en pendeloques.

Deux autres couronnes, très-petites, se composent d'un simple bandeau de onze centimètres de diamètre, décoré de dessins repoussés assez grossiers. L'une des deux offre des arcades plein cintre, à jour, supportées par des colonnes. Des chaînes de suspension sont attachées à ces trois couronnes.

Les quatre dernières couronnes sont très-différentes

(1) *Catalogue et description des objets d'art exposés au Musée de Cluny*; Paris, 1861, p. 354.

des cinq premières par la forme et les dispositions de l'ornementation. Elles se composent d'une sorte de grillage très-épais présentant deux rangées de mailles superposées, dont les barreaux d'or soufflé sont soudés les uns aux autres. Chaque point d'intersection est orné d'une pierre ou d'une coque de nacre sertis en saillie. Toutes portent à leur extrémité inférieure des saphirs en pendeloques. Dans les deux plus grandes, un saphir est suspendu à l'intérieur de chacune des mailles. Ces quatre couronnes sont munies de chaînes de suspension, et ont au centre une petite chaîne soutenant une croix d'or gemmée.

L'usage de suspendre des couronnes au-dessus des autels a été généralement pratiqué, depuis Constantin, durant tout le cours du moyen âge; nous en avons déjà cité plusieurs exemples, et nous en rapporterons un plus grand nombre en poursuivant cette histoire de l'orfévrerie [1]. Ces chaînes de suspension attachées à chacune des couronnes de Guarrazar, et les croix qui y sont jointes, indiquaient assez qu'elles avaient reçu cette destination, et leur donnaient tout le caractère d'ex-voto; mais on s'est demandé si ces couronnes avaient été portées. La question ne pouvait s'agiter que pour les deux premières, bien entendu; la dimension et la forme des autres ne les rendaient pas susceptibles de s'adapter à une tête humaine. Quant aux deux plus grandes, M. du Sommerard a pensé qu'elles n'étaient pas simplement votives, et qu'avant d'être consacrées à Dieu elles avaient ceint le front de Reccesvinthe et de Sonnica.

(1) Voyez plus haut, p. 397, 406 et 411, et ci-après nos chapitres II et III.

« La dimension de la couronne de Recceswinthe, qui » embrasse exactement la forme de la tête, sa disposi- » tion à charnière, disposition qui a pour but d'enlever » au métal une partie de sa rigidité, sont des arguments » suffisants pour permettre d'affirmer que cette cou- » ronne était bien celle du roi, celle qu'il portait lors de » son sacre, et qu'il a dû offrir à l'autel après la céré- » monie de son couronnement. Le diadème royal con- » sistait alors uniquement dans le bandeau lui-même, et » ce n'est qu'au moment de la consécration que les » chaînes de suspension ont été ajoutées, ainsi que » l'inscription commémorative [1]. » M. de Lasteyrie, dans son travail sur le trésor de Guarrazar, que nous avons déjà cité, avait prétendu que cette couronne n'avait pu être portée, en se fondant sur ce que les attaches des chaînes de suspension étaient engagées dans le bandeau même de la couronne et recouvertes par la bordure cloisonnée, et qu'elles n'étaient pas le résultat d'une addition ultérieure. Cette objection était spécieuse, mais l'aspect extérieur de la couronne avait trompé M. de Lasteyrie. « Les chaînes, ajoute M. du » Sommerard, ne sont nullement engagées dans le ban- » deau cloisonné, elles en sont au contraire complète- » ment indépendantes; leurs attaches sont soudées dans » la doublure intérieure de la couronne et soudées après » coup; il en est de même pour les petites chaînettes » qui supportent chacune des lettres de l'inscription. » L'appréciation émise par le savant M. de Lasteyrie » repose sur une erreur matérielle qui se démontre d'elle-

(1) *Catal. et descript. des objets exp. au Musée de Cluny;* Paris, 1861. p. 352.

» même. Quant à la croix accompagnant la couronne, » qui a été trouvée en même temps, et qui a évidemment » avec elle une origine commune et une connexion » intime, on ne saurait nier qu'elle n'ait été portée, puis- » qu'elle conserve encore au revers la charnière et la » naissance de l'ardillon qui l'attachait au vêtement. »

Pour ce qui est de la couronne de Sonnica, « les » doubles charnières disposées pour donner de la sou- » plesse au métal, les petites bélières en forme d'an- » neaux, évidemment destinées au passage des fils rete- » nant la doublure; le rebord intérieur, dont le but ne » saurait être autre que celui de maintenir en place la gar- » niture destinée à préserver la tête, tout concourt à dé- » montrer la destination première de cette couronne [1]. »

Ces raisons nous paraissent concluantes : l'état maté- riel des couronnes établit qu'elles ont été faites pour la tête; cet ardillon que portait la croix de Reccesvinthe prouve aussi qu'elle n'était autre qu'une fibule avant d'avoir été consacrée. Le roi visigoth, après son cou- ronnement, aura déposé tout son costume royal sur l'autel et l'aura offert à Dieu.

La forme des deux couronnes n'est, au surplus, que celle du stemma des empereurs d'Orient, qui avait été adoptée par les rois de l'Occident. De chaque côté de ce genre de couronne pendaient du bord inférieur deux fils de pierres précieuses ou de perles qui tombaient sur les joues, et qui portaient le nom de cataséista [2]. Il est à croire qu'après la consécration des couronnes de Reccesvinthe et de Sonnica, les cataséista auront été

(1) Catalogue cité, p. 352 et 353.

(2) Voyez ci-après le chap. II, § III, art. IV.

démontés afin de répartir en pendeloques, autour du bord inférieur des couronnes, les saphirs dont ils étaient formés, cette disposition étant plus convenable à la nouvelle destination des couronnes.

Dans son travail sur le trésor de Guarrazar, M. de Lasteyrie s'est demandé à quel art on devait attribuer les bijoux du Musée de Cluny, et a répondu qu'ils appartenaient à un art d'origine nordo-germanique importé par les Barbares, qui, après avoir envahi les Gaules au commencement du cinquième siècle, vinrent s'établir en Espagne. Nous avons déjà contesté cette opinion en établissant, et par les faits et par l'examen des bijoux des Barbares, que ceux-ci n'avaient importé avec eux aucun art, et qu'ils ne connaissaient même pas l'orfévrerie de verre cloisonné d'or. M. de Lasteyrie, trouvant dans la couverture de l'évangéliaire donné à l'église de Monza par la reine Théodelinde, princesse bavaroise, une bordure à peu près semblable à celle de la couronne de Reccesvinthe, en a conclu que cette couronne avait la même origine que l'évangéliaire, qui, suivant lui, serait d'origine germanique. Mais cette couverture de Monza n'est pas décorée de verroteries cloisonnées, on n'y trouve que des pierres fines ; le travail en est byzantin. La comparaison n'est pas admissible : nos lecteurs, pour s'en convaincre, n'ont qu'à jeter les yeux sur nos planches XXXII et XXXIII, où nous avons fait reproduire la couronne de Reccesvinthe et la couverture de l'évangéliaire de Monza; nous les renvoyons au surplus à la description que nous donnerons plus loin de ce dernier bijou, en traitant de l'orfévrerie dans l'empire d'Orient [1]. M. de

[1] Voyez le § V du chap. II.

Lasteyrie, à l'appui de son système, présente encore la couronne du roi lombard Agilulfe, qui existait dans le trésor de l'église de Monza, comme ayant une grande analogie avec la petite couronne à arcades du trésor de Guarrazar. La couronne d'Agilulfe n'existe plus [1], mais nous en possédons la gravure, et il est impossible d'établir aucune similitude entre les deux couronnes. Dans celle du roi des Lombards, que nous avons fait reproduire dans le cul-de-lampe qui termine ce chapitre, les arcades, rendues par des feuillages de mauvais goût, étaient soutenues par des colonnes torses fort lourdes et d'un style qui témoignait de la décadence complète de l'art. Les arcades plein cintre de la petite couronne de Guarrazar sont régulières et empruntées à quelque monument de l'antiquité romaine. Il faut faire attention qu'à l'époque où régnait Reccesvinthe, plus de deux siècles s'étaient écoulés depuis que les Visigoths avaient envahi l'Espagne, qui jouissait au milieu du septième siècle des douceurs de la paix sous des rois législateurs et amis des arts. Les Barbares s'étaient depuis longtemps adoucis au contact de la civilisation. Leur goût pour les arts avait dû porter les artistes qu'ils encourageaient vers l'imitation du style de l'antiquité romaine et des productions byzantines, qui étaient alors fort en honneur. Comment s'étonner dès lors qu'à côté d'une production tout à fait originale, comme ces palmettes à jour, l'orfévre de Reccesvinthe ait rappelé dans la bordure une ornementation qui était familière aux orfévres byzantins?

Les pièces du trésor de Guarrazar viennent au sur-

(1) Voyez plus haut § I, art. II, p. 410.

plus établir, au dire même de M. de Lasteyrie, que les orfévres espagnols qui en sont les auteurs, bien loin de s'inspirer des productions étranges importées par les envahisseurs au commencement du cinquième siècle, étaient guidés par un retour vers l'imitation plus ou moins heureuse des œuvres de l'antiquité romaine, avec des modifications déterminées par l'influence qu'exerçait l'art byzantin, qui régnait en maître. « Dans la » croix qui accompagne la couronne de Reccesvinthe, » dit le savant archéologue, la monture à jour des » pierreries et la forme des fleurons épanouis qui com» posent cette monture, peuvent donner beaucoup à » penser. Elles semblent, jusqu'à un certain point, se » rattacher à un art très-différent de celui qui nous a » valu les autres joyaux du trésor de Guarrazar, à un » art plus méridional et plus imbu des traditions de » l'antiquité romaine. » Et après avoir cherché à reconnaître dans la couronne de Reccesvinthe le caractère d'un art nordo-germanique, « les autres couronnes, » ajoute-t-il, n'offrent pas, j'en conviens, des indications » aussi précises [1] ».

Il serait également impossible de rencontrer dans l'orfévrerie des barbares de la Germanie rien qui ressemblât aux quatre couronnes formées de mailles à claire-voie qui ont été trouvées à Guarrazar. Mais Anaştase le Bibliothécaire signale une pièce exécutée dans le même style en Italie, sous le pontificat de Benoît III [2]. Non, les pièces du trésor de Guarrazar n'ont rien qui rappelle les grossiers bijoux ni la rude

(1) *Description du trésor de Guarrazar,* p. 35 et 36.
(2) *Liber pontificalis,* t. III, p. 165.

orfévrerie des barbares qui, partis de la Germanie, envahirent les Gaules, l'Italie et l'Espagne au cinquième siècle; elles sont au contraire le produit d'un art assez avancé. Les orfévres de Reccesvinthe, comme ceux de Dagobert, cherchaient des inspirations tout à la fois dans les monuments que les Romains leur avaient légués et dans les productions riches et élégantes de l'art byzantin. Le talent et l'imagination de l'artiste le conduisaient parfois à s'écarter de ses modèles et à donner à ses œuvres une certaine originalité.



FIN DU PREMIER VOLUME.



EXPLICATION

DES VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

COMPRIS DANS LE PREMIER VOLUME.

TITRE.

La vignette qui décore le titre est empruntée à un bas-relief de bronze fondu et ciselé qui devait décorer une table tumulaire. Nous avons remplacé par la devise : INSTAURATUR QUOD ABIIT, l'inscription suivante, qui remplit le listel faisant bordure :

BARTHOLOME. HEYDELBERG. GOLTSMYTT. UND. CHRISTINA. SYN. ELICHE. HUSFRAUWE. VON. FRANCKFURT. DEN. GOT. GENADE.

» Bartholomé d'Heidelberg, orfévre, et Christine de Franc-
» fort, sa légitime épouse. Que Dieu leur fasse grâce! »

Les écus que tient l'ange sont remplis par les armoiries des deux époux, que nous avons remplacées par nos initiales.

Le bronze est peint et doré; il a 37 centimètres de diamètre. Après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil, n° 334 du Catalogue déjà cité, ce monument était passé dans celle du prince Soltykoff, n° 184 du catalogue de 1861. A la vente de cette dernière collection, il a été adjugé à M. Webb, de Londres, moyennant 460 francs. Nous avons parlé des médaillons tumulaires page 354.

La vignette a été dessinée par M. Staal.

PRÉFACE.

CUL-DE-LAMPE. Calice exécuté à la fin du huitième siècle pour Tassilo, duc de Bavière. Nous renvoyons le lecteur à la

description que nous en donnons au chapitre III, § II, article Ier DE L'ORFÉVRERIE. Le dessin est de M. Alexis Noël, la gravure de M. Belhatte.

SCULPTURE.

CHAPITRE PREMIER.

VIGNETTE, page 1. Bas-relief d'ivoire, tiré du coffret byzantin qui appartient au trésor de la cathédrale de Sens; nous en avons donné la description page 73. On voit dans le bas-relief un griffon terrassant un taureau. Il a 0m,065 de hauteur sur 0m,087 de largeur.

CUL-DE-LAMPE, p. 182. Bas-relief d'ivoire. C'est un fragment du même coffret. On y a représenté Joseph dans son char de triomphe, couronné par un ange. La hauteur de ce fragment est de 0m,12, la largeur à sa base de 0m,09. Les deux pièces ont été dessinées par M. Staal et gravées par M. Guillaumot junior.

CHAPITRE II.

VIGNETTE, page 183. Partie extérieure d'un dossier de selle exécuté en bois et sculpté en haut-relief. Le milieu est occupé par un quatrefeuille inscrit dans un losange dont chaque face est surmontée d'une pointe d'ogive. Le quatrefeuille renferme une tête de race éthiopienne; les pointes d'ogive sont remplies par des figures de fantassins, toutes d'un caractère différent, dans l'attitude du combat.

Des scènes assez singulières sont sculptées de chaque côté du losange; à gauche, un homme velu aux prises avec un lion; à droite, un chevalier combattant une lionne. Ce guerrier est revêtu du haubert complet et du pantalon de mailles à pieds, avec genouillères. Un casque arrondi en forme de demi-œuf, sans nasal, recouvre la capeline de mailles relevée sur sa tête; par-dessus le haubert, il porte une cotte d'armes à courtes manches, qui lui descend jusqu'aux genoux. La ceinture militaire est bouclée au-dessus de sa cuisse gauche, et soutient le fourreau du braquemart dont sa main est armée.

Ce système d'armure a été en usage depuis le milieu du onzième siècle jusqu'au commencement du quatorzième, avec

de légères modifications. Au temps de saint Louis, le haubert de mailles couvrait les membres supérieurs et inférieurs jusqu'aux extrémités. A peu près à la même époque, on commença à appliquer sur la cotte de mailles, aux endroits qui offraient le plus d'intérêt, des pièces de fer plat, particulièrement aux coudes et aux genoux ; enfin, l'usage du pantalon de mailles avait cessé avec les dernières années du treizième siècle. (M. Allou, *Études sur les armes du moyen âge. Mémoires de la Société des antiquaires de France,* t. X, et t. IV, nouvelle série.) On retrouve donc dans le personnage armé qui combat la lionne une représentation exacte d'un chevalier de l'époque de saint Louis.

Les sujets représentés de chaque côté du losange ont été particulièrement affectionnés au moyen âge. Le lion, dans la croyance populaire de ce temps, était une des formes particulières attribuées au démon, forme sous laquelle le vulgaire s'imaginait qu'il se rendait parfois visible; aussi les artistes reproduisaient-ils souvent cette lutte de l'homme avec le lion. Le moine Théophile, dans son *Traité des Arts*, recommande l'emploi de ce sujet sur les vases d'or et d'argent que les orfévres devaient exécuter au repoussé. (Theophili *Diversarum artium schedula,* lib. III, cap. LXXVII). Quant à l'homme velu, c'est une création contemporaine de la chevalerie. Une fois les paladins errants inventés, il leur a fallu des adversaires au-dessus des données communes de l'humanité. M. A. de Longpérier, dans une notice sur les figures velues (*Revue archéologique,* t. II, p. 500), a signalé une foule de monuments du moyen âge où des hommes velus sont représentés. Cette villosité, symbole de la force, apparaît au treizième siècle, et l'on retrouve ce genre de représentation jusqu'au commencement du seizième. Les enchanteurs étaient ordinairement figurés par un sauvage velu. Nous pensons que l'intention du sculpteur de notre bas-relief n'a pas été de représenter un personnage de cette nature : l'homme velu aux prises avec un lion, et l'homme armé qui combat une lionne, ne sont-ils pas mis en regard l'un de l'autre pour symboliser cette pensée, que l'homme doit résister au démon avec les seules forces qu'il a reçues de Dieu, de même qu'il doit combattre avec les armes temporelles les ennemis de la chrétienté

sur la terre? Ce double emblème convenait à la décoration du harnois de guerre d'un compagnon de saint Louis. Cette pièce a 13 centimètres de hauteur et 25 de largeur. Nous en avons parlé page 300. La vignette a été dessinée par M. Alexis Noël d'après l'original, et gravée par M. Brévière.

Cul-de-lampe, page 336. Figure d'ivoire de 13 centimètres de hauteur, représentant le Christ présenté au peuple : Ecce homo. Elle faisait partie de la collection Debruge Duménil, n° 205 du Catalogue déjà cité. Le dessin est de M. Alexis Noël, la gravure de M. Brévière.

CHAPITRE III.

Vignette, page 337. Flambeau de bronze qui reproduit Tyr, l'un des compagnons d'Odin, affourché sur le monstre Fenris. Travail allemand du onzième siècle. Nous l'avons cité page 351. Le dessin de la vignette est de M. Alexis Noël, la gravure de M. Guillaumot junior.

Cul-de-lampe, page 372. Buste à droite de l'empereur Charles-Quint, décoré du collier de la Toison d'or et tenant le sceptre et le globe crucigère. Légende : CAROLUS V. DEI. GRATIA. ROMAN. IMPERATOR. SEMPER. AUGUSTUS. REX. HIS. ANNO. SAL. M. DXXXVII. ÆTATIS. SUÆ. XXXVII. « Charles-Quint, par la grâce de Dieu, empereur des Romains, toujours auguste, roi des Espagnes, l'an du salut 1537, de son âge le trente-septième. »

Au revers, on voit l'aigle impériale à deux têtes. Dans le champ, les deux colonnes d'Hercule et la devise : PLUS OULTRE. Au-dessous, le monogramme de l'artiste : H. R., Henri Reitz, orfèvre de Leipzig.

Nous avons signalé ce beau portrait-médaillon page 358. Le dessin est de M. A. Noël, la gravure de M. Brévière.

CHAPITRE IV.

Vignette, page 373. Grand vase de cristal de roche entièrement évidé à l'intérieur, figurant un paon ; le plumage est gravé en relief. La monture, en argent ciselé et doré, est enrichie de camées et de pierres fines. C'est un travail du seizième siècle. La hauteur est de 37 centimètres, la longueur de 25. Ce vase faisait partie de la collection Debruge Duménil,

n° 824 du Catalogue déjà cité. A la vente de cette collection, il a été adjugé à M. Manson, moyennant 3,000 francs.

La vignette a été dessinée par M. A. Noël d'après l'original, et gravée par M. Brévière.

Cul-de-lampe, page 390. Burette d'autel, en cristal de roche, montée en or émaillé. La partie inférieure du vase, de forme ovoïde, est taillée à godron dans le cristal. Toute la partie supérieure est d'or émaillé. L'anse est formée par un enfant, de ronde bosse, dont les pieds sont appuyés sur une tête de taureau; le goulot, par une tête d'aigle, dont le cou allongé est supporté par un petit ange nu et ailé qui pose les pieds sur une tête de lion. Des bouquets de fruits, exécutés en relief et émaillés, complètent la décoration de cette burette, qui a 15 centimètres de hauteur. Elle offre un exemple des riches montures dont on s'est plu, au seizième siècle, à enrichir les vases taillés dans des pierres dures. Elle faisait partie d'un service d'autel composé d'un calice monté dans le même goût, et de deux burettes. Après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil (n° 913 du Catalogue déjà cité), ce service était passé dans celle du prince Soltykoff. A la vente de cette dernière collection, le calice a été adjugé 4,900 francs, et les deux burettes, séparées du calice, 7,700. Le cul-de-lampe a été dessiné, d'après l'original, par M. A. Noël, et gravé par M. Brévière.

ORFÉVRERIE.

CHAPITRE PREMIER.

Vignette, page 391. Siége de bronze, connu sous le nom de trône de Dagobert, dont l'exécution est attribuée à saint Éloi. Ce trône appartenait à l'abbaye de Saint-Denis, et au douzième siècle, l'abbé Suger le fit restaurer et y fit ajouter une galerie au-dessus des bras et un dossier. Nous donnons la reproduction de ce trône tel qu'il a dû être composé originairement et sans les additions qui y furent faites par Suger. Nous renvoyons au surplus le lecteur aux détails que nous avons fournis sur ce beau monument; pages 429 et suivantes. Il appartient au Musée du Louvre; sa hauteur, dans l'état où nous le reproduisons, est de 70 centimètres, non compris la

petite boule qui faisait partie de l'ancien trône, et qui a 45 millimètres de hauteur. La vignette a été dessinée, d'après l'original, par M. A. Noël, et gravée par M. Belhatte.

Cul-de-lampe, page 513. Couronne donnée par Agilulfe, roi des Lombards, à la cathédrale de Monza. Nous en avons fourni la description et en avons parlé pages 406 et 410. Le dessin a été fait par M. A. Noël sur la gravure publiée par Frisi; la gravure sur bois est de M. Belhatte.

FIN DE L'EXPLICATION DES VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE.

TABLE DES DIVISIONS

DU PREMIER VOLUME.

ORFÉVRERIE.









